ТЕАТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
под общей редакцией А. С. Полякова.
Выпуск I.

Д. И. ЛЕШКОВ.

МАРИУС ПЕТИПА

(1822—1910).

К столетию его рождения.

ПЕТРОГРАД.
Издание Петроградских Академических Театров.
1922.

Настоящее издание отпечатано
в 9-й Государственной типографии в количестве 2000 экземпл.
Р. В. Ц. № 1334.—Петроград.

В России балет появился поздно—лишь в середине XVIII века, и с самого своего возникновения до наших дней остался тепличным французским растением пересаженным на русскую почву.

Вполне самостоятельного по форме, национального русского балета не существует. Как бы густо ни были окрашены национальными цветами сюжет, музыка, декорации и костюмы в «русском балете» — все же его центром тяжести являются французские классические танцы, без которых всякое хореграфическое произведение потеряет свою основу и даже право именоваться балетом.

Быть может в этом одна из причин того, что балет в России, долго не выходя за пределы дворцового развлечения, пользовался со стороны науки и литературы в лучшем случае презрительным снисхождением и не занимал, принадлежащего ему по праву места в ряду изящных искусств, несмотря на то, что даже в седой древности, у греков—Терпсихора была одной из равнопочитаемых девяти муз—сестер.

Доживая второе столетие своего существования в России, балетное искусство не освободилось даже от французской технической терминологии, а насадителями его явились: в XVIII веке—Фузано, Ле-Пик, Канциани, и в XIX—Дидло, Перро, Мазилье, Сен-Леон и Мариус Петипа.

На протяжении XIX века в числе балетмейстеров появлялись и русские имена, главным образом в качестве учеников, сотрудников или компиляторов перечисленных авторов, но не имели, первостепенного исторического значения, вплоть до XX столетия.

Приведенный перечень крупнейших родоначальников эпох в русском балете лишь подтверждает истинную национальность хореграфии, нашедшей, впрочем, в России исключительно благоприятную почву, взростившую балетное искусство, как пышный цветок; такого совершенства оно не достигало нигде в мире.

Если втечении долгих лет Париж был единственным пунктом, который давал артистический диплом на мировую известность, то во второй половине XIX века, для первоклассных хореграфических артистов Петербург был также необходим для достижения апогея славы, как единственный город, имевший образцовый балет, благодаря Мариусу Петипа.

Мариус Иванович родился 11 Марта 1822 года в Марселе. Отец его, Жан-Антуан Петипа, был танцовщиком и балетмейстером, а мать, Викторина Грассо— трагической актрисой.

Детство Петипа с самого рождения прошло в постоянных переездах из города в город, в зависимости от ангажементов родителей.

Кроме Мариуса, у четы Петипа были еще дочь Викторина (впоследствии драматическая актриса) и сын Люсьен, будущий премьер и балетмейстер Парижской Большой Оперы.

Общее образование Мариус Петипа получил в Брюссельской большой Коллегии, одновременно занимаясь музыкой и игрой на скрипке в Консерватории Фетис,

где, вместе проходя учение, подружился с будущей мировой знаменитостью скрипачем Вьетаном.

С 7-ми лет Петипа, по настоянию отца, начал у него изучать танцы и несмотря на полное к ним равнодушие, а порою и отвращение через два года достиг уже таких успехов, что выступил на сцене театра de la Monnaie в детской роли Савояра в балете «Dansomanie», сочинения своего отца.

Вспыхнувшая в Брюсселе революция прекратила почти на полтора года деятельность театров и поставила семейство Петипа в весьма тяжелое материальное положение, что вынудило Мариуса и Люсьена заняться перепиской нот у диллетанта - композитора князя Трезиньи. Под давлением крайней нужды Петипа-отец решился попытать счастья и снял театр в Антверпене, переполненном тогда французскими и бельгийскими войсками, где и дал единственный спектакль, в коем балет «Мельники» был исполнен исключительно членами семьи Петипа.

В 1834 году отец Петипа получил ангажемент на должность балетмейстера в Бордо, куда и переехала вся семья. В этом городе Мариус Петипа закончил свое как общее, так и хореграфическое образование и в 1838 году, в 16-ти летнем возрасте, получил первый самостоятельный ангажемент на амплуа первого танцовщика в Нант.

Труппа Нантского театра состояла тогда всего из шести балетных артистов и 32-х статистов, с которыми, однако, юный балетмейстер поставил три маленьких одноактных балетика: «Le droit du Seigneur», «La petite Bohemienne» и «La noce à Nants», а также танцы в нескольких операх и дивертиссементы, получая, по-

мимо жалованья, в виде гонорара за каждую постановку по 10 франков. Здесь же в Нанте Петипа, танцуя на сцене оступился и сломав себе ногу, пролежал в постели полтора месяца.

В 1839 году, покинув Нант, по ангажементу импрессарио Леконта Петипа вместе с отцом рискнули плыть в Америку, где втечение месяца подвизались,— отец в качестве балетмейстера, а сын—первого танцовщика в Нью-Иорке. Но антрепренер оказался аферистом, денег труппе не платил, и Петипа, воспользовавшись отходом одного парусного судна во Францию, покинул Новый Свет. По возвращении в Париж, в ожидании подходящего ангажемента, Петипа совершенствовался в танцовальном классе старика Огюста Вестриса.

В 1840 году Мариусу Петипа представился весьма счастливый случай, выдвинувший его и давший ему хороший ангажемент — участие в Théâtre Francais в бенефисе Элизы Рашель, где он танцовал с знаменитой Карлоттой Гризи. После этого спектакля Петипа получил приглашение в Бордо; там в 1841—42 гг. втечение одинадцати месяцев своей службы поставил балеты: «La jolie Bordelaise», «La vendange», «L'intrigue amoureuse» и «Le langage des fleurs». Эти постановки создали уже некоторую известность Петипа и, когда антреприза директора Бордосского театра Г. Девриа окончилась крахом, молодой артист сразу же получил блестящий, по тому времени, ангажемент в Королевский театр в Мадриде, куда и отправился вместе с знаменитым тенором Тамберликом, с которым был в близких дружеских отношениях более 25 лет.

Имея по контракту ежегодный двухмесячный отпуск, Петипа, однако, не отдыхал, а использовал его для артистического турнэ с танцовщицей Ги-Стефан, объезжая крупнейшие города Андалузии и выступая с огромным успехом. Эти странствия по провинциям Испании дали возможность Петипа детально изучить национальные танцы по ту сторону Пиренеев во всех dодах и оттенках, что имело громадное значение в последующей его балетмейстерской деятельности. В Испании Петипа прослужил 4 года и поставил на сцене Мадридского театра балеты: «La fleur de Grénade», «La perle de Sivilie», «L'avanture d'une fille de Madride», «Depart pour les courses de taureaux» и «Carmen et son torero», данный в 1846 году в парадном спектакле по случаю бракосочетания Королевы Изабеллы.

Романтическая история, закончившаяся дуэлью Петипа с секретарем французского посольства, маркизом Шатобриан, вынудила Мариуса Ивановича покинуть в конце 1846 года Испанию и вернуться в Париж, где, по предложению брата Люсьена, служившего тогда в Grand Opèra, Петипа участвовал в прощальном бенефисе Терезы Эльслер и танцовал с ее знаменитой сестрой Фанни.

В следующем 1847 году Петипа получил чрез Антуана Титюса Доши предложение А. М. Гедеонова занять место первого танцовщика в С.-Петербурге, вместо уезжавшего оттуда Эмиля Гредлю [1]).

Петипа согласился и с этого времени вся дальнейшая, почти 60-ти летняя, плодовитая и славная его деятельность протекла в России, которой он отдал все свои силы и исключительный талант, закрепив в став-

[1]) Архив Дир. Имп. Театров. Дело 1847 г. № 14947.

шей для него вторым отечеством стране за своим именем неувядаемую память великого артиста, творца и учителя.

Условия ангажемента были: 2500 р. в год и один полубенефис [1]).

24 Мая 1847 года Петипа прибыл из Гавра в С.-Петербург вместе с ангажированной во французскую труппу актрисой Вольнис.

В эти годы в летнее время Большой театр уже не функционировал и, за исключением парадных спектаклей в окрестностях города и иногда дивертиссементов в Каменоостровском театре, представлений не было, а потому Петипа, подписав свой первый контракт 4 Июня, оказался совершенно свободным в течении трех месяцев, в которые знакомился с русской столицей и занимался в классах Школы.

Первой работой Петипа в России была постановка в Сентябре 1847 года балета Мазилье «Пахита», в котором Петипа должен был дебютировать с исполнительницей заглавной роли Е. И. Андреяновой. Постановка эта не была самостоятельной, а была лишь почти в точности воспроизведена по схеме Ж. Мазилье, причем Петипа работал в сотрудничестве с Фридериком. Дебют состоялся 26-го Сентября. Петипа исполнил роль Люсьена Д'Эрвильи и имел большой успех, благодаря изящным танцам и осмысленной мимической игре.

«Пахита», которую мы видим теперь, не имеет почти ничего общего (кроме сюжета и нескольких главнейших номеров танцев)—с «Пахитой» 40-х го-

---

[1]) Ibid. Дело № 25249.

дов. Даже музыка этого балета, ныне принадлежащая Дельдевезу и Минкусу, тогда была «арранжирована» А. Н. Лядовым, капельмейстером балета. Роль Люсьена, ныне ограниченная одной лишь поддержкой, тогда изобиловала классическими и характерными танцами. Первые рецензии о дебюте Петипа упоминают о его прекрасных танцах и ловкости в «Pas de folie», ныне отсутствующем в программе балета. Бывший до этого времени балетмейстером Большого театра А. Доши (Титюс) покинул в этом году Россию, и Дирекция вела переговоры с знаменитым Жюлем Перро, который должен был приехать к следующему сезону. Хотя Петипа занимал амплуа лишь первого танцовщика, но в этом же сезоне для своего бенефиса 10 Февраля 1848 года поставил еще один балет «Сатанилла или любовь и ад», также по программе и схеме Ж. Мазилье, причем труды постановки на этот раз разделил с своим отцом, Жаном Петипа, ангажированным Дирекцией в качестве учителя танцев в Школу. Главную роль исполняла также Е. И. Андреянова, даровитая танцовщица и хорошая мимистка.

В течении первого сезона М. Петипа участвовал также в балетах «Жизель» и «Пери», исполняя главные мужские роли.

В виду большого успеха «Пахиты» и «Сатаниллы», в следующем сезоне 1848—49 гг. Петипа, отец и сын, были командированы в Москву для постановки там этих балетов, за что имели особый бенефис.

Незадолго до Московских гастролей Петипа в Петербург прибыла знаменитая Фанни Эльслер, и Петипа, тотчас по возвращении из Москвы, приступил к репетициям «Эсмеральды» Ж. Перро, от-

сутствовавшего в это время. Балет этот до того времени шел только в Январе 1848 года в Берлине и в Сентябре того же года в Лондоне, следовательно Петипа не мог его видеть и начал постановку первого акта по указаниям Ф. Эльслер, единственной исполнительницы заграницей заглавной роли. Но сколько Петипа при постановке чужих балетов был корректен к авторскому праву--видно из того, что вернувшийся в середине Декабря Перро, вообще требовательный до мелочей и ревнивый к своим композициям, остался вполне доволен работой Петипа и продолжал репетировать лишь следующие акты. Впоследствии, возобновляя в 1886 году «Эсмеральду», Петипа держался также точно всего сценария и хореграфической схемы Перро, прибавив лишь известное «Pas de six» для Виржинии Цукки собственного сочинения на музыку Р. Дриго.

В первом представлении «Эсмеральды», Петипа исполнял роль Феба и заслужил комплимент Эльслер, заявившей, что это лучший Феб из всех, с которыми ей приходилось танцовать.

В течении этого и следующего сезона — Петипа был почти постоянным кавалером Эльслер в балетах «Жизель», «Катарина», «Мечта художника» и др.

Для своего бенефиса 8 Декабря 1849 года Петипа поставил заново балет «Лида, швейцарская молочница», шедший за 17 лет перед тем в постановке А. Титюса. Заглавную роль исполняла Ф. Эльслер.

В 1850 году, 8 Октября, для дебюта в С.-Петербурге Карлотты Гризи Петипа поставил «Жизель» по указаниям Жюля Перро, дав, однако, в танцах 2-го акта много самостоятельного и совершенно нового,

сохранившегося в этом балете до наших дей. Постановка эта, логически продуманная и художественная, вытеснила прежнюю редакцию Титюса в России навсегда.

12-ти летнее пребывание в России Жюля Перро имело весьма большое влияние на последующую деятельность Петипа, которого Перро неоднократно привлекал в качестве помощника к сотрудничеству при постановках своих балетов «Наяда и рыбак» (1851 г.), «Фауст» (1854 г.) и др.

Перро, как хореграф, был истинным учителем Мариуса Петипа и передал ему не мало тайн творческого процесса в балетном искусстве, верно предугадав будущую карьеру молодого балетмейстера.

4 Июня 1854 года Петипа женился на окончившей в том-же году Школу танцовщице Марии Сергеевне Суровщиковой, и дальнейшая деятельность его, как балетмейстера, в течении 15-ти лет тесно связана с женой; он развивал ее талант и содействовал артистической ее карьере. Петипа поставил целый ряд балетов применительно к дарованию М. С. Петипа.

16 Июля 1855 г. скончался Петипа - отец, и, по предложению Дирекции, Мариус Иванович занял его место в качестве преподавателя классических танцев и мимики в Театральном училище. С этого времени педагогическая деятельность Петипа, помимо значительного числа частных уроков, продолжалась с небольшими перерывами до 1886 года.

В течении первых 10-ти лет пребывания в России Петипа служил по контрактам, сначала годовым, потом трехлетним, без изменения содержания, определяемого в 2500 р. в год с полубенефисом. С 1-го Сен-

тября 1855 г. к этому добавлено было за преподавание в Школе на половине воспитанников 960 р., а с 24 Мая 1857 г., за выслугу 10-ти лет, согласно закона для артистов-иностранцев, еще половинная пенсия в размере 571 р. 44 коп. в год.

9 Января 1855 г., для бенефисного спектакля, Петипа поставил балет-дивертиссемент «L'etoile de Grénade»—вариант одной из своих Мадридских постановок; летом 1857 г. одноактный балет «Роза, фиалка и бабочка» на музыку принца П. Ольденбургского [1]), в летней резинденции которого и был впервые представлен с исполнительницами главных ролей М. Петипа, М. Муравьевой и М. Мадаевой; 18 Декабря 1858 г. для бенефиса жены—балет в 2 д. «Брак во время регентства»; 23 Апреля 1859 г., также для бенефиса жены, «Парижский рынок», а 30 Апреля 1860 г. «Голубую георгину».

В Апреле 1861 года Петипа с женой получили 3-х месячный отпуск заграницу с разрешением гастролей. По пути они дали 8 спектаклей в Риге, состоящих из представлений «Парижского рынка» и дивертиссементов, при полных сборах и оттуда проехали в Берлин. Несмотря на противодействие балетмейстера Берлинского Королевского Театра, Ф. Талиони, супругам Петипа, благодаря рекомендации принца Ольденбургского, удалось добиться гастролей, успех которых превзошел ожидания. Раз-

---

[1]) Принц Петр Георгиевич Ольденбургский был незаурядным диллетантом в музыке и появлялся неоднократно (конечно, не ставя своего имени на программах), как автор многих номеров балетной музыки. Ему принадлежит, между прочим, известное «Pas d'esclaves» в бал. «Корсар».

решенная предварительно серия из 6-ти представлений «Парижского рынка», по желанию короля Вильгельма, была повторена, артисты удостоены ауденции короля и награждены ценными подарками. После 12-ти спектаклей в Берлине Петипа прибыли в Париж, где им также улыбнулось счастье в виде содействия герцогини Морни, супруги министра Двора. На другой же день приезда они были извещены Директором Оперы Руайэ о последовавшем разрешении дать 6 представлений «Парижского рынка». На первом спектакле присутствовал император Наполеон III и остался весьма доволен гастролерами, что дало повод М. С. Петипа возбудить весьма смелое ходатайство о замене поспектаклной платы—бенефисом, предоставление которого проезжим артистам в Большой опере в те годы служило как бы дипломом на европейскую известность. М. И. Петипа показал себя не только прекрасным артистом и хореграфом, но и тонким дельцом, сумев заручиться участием таких имен, как Виардо, Тамберлик, Саксэ, Мишо, Ришар и Мерант. Успех бенефиса был крупный и сыграл не малую роль в карьере как М. С., так и М. И. Петипа.

Находящийся в это же время в Париже А. М. Гедеонов продлил отпуск Петипа до 4-х месяцев, что дало им возможность закончить свои гастроли, а Мариусу Ивановичу основательно позаниматься с А. Сен-Жоржем и в музеях Парижа и Берлина в целях ознакомления с бытом и искусством древнего Египта для постановки задуманного им большого балета «Дочь Фараона».

Самая постановка этого балета не была никак фиксирована, ибо Петипа до 1862 года оффициально

состоял на службе лишь в качестве 1-го танцовщика, мима и преподавателя Школы. В конце 1861 года вышедший в отставку А. М. Гедеонов был замещен Сабуровым, который, возобновляя контракт с балериной К. Розатти, обусловил с ней постановку в ее бенефис нового балета. В начале Декабря Розатти, узнав о планах Петипа, обратилась к нему с просьбой о постановке «Дочери Фараона» в ее бенефис, и оба они отправились к Директору, дабы выяснить возможность осуществить эту постановку. Сабуров, покрывая дефициты прежней Дирекции, не нашел возможным тратить громадную, по тому времени, сумму на монтировку такого балета и долго отказывал под разными благовидными предлогами, приведя, наконец, как один из доводов—физическую невозможность срепетовать 5-ти актный балет в 6 недель, оставшихся до поста, т. е. конца зимнего сезона. Петипа под влиянием Розатти, умолявшей его красноречивой мимикой—выказал не малое рыцарство и заявил, что берется поставить и срепетовать балет к сроку. Непреклонность Сабурова была сломлена и 18 Января 1862 года состоялось представление «Дочери Фараона»—решившее судьбу Петипа и сделавшее его балетмейстером.

Громадный успех этого балета побудил Петипа обратиться в Дирекцию с частным письмом, имеющим целью выяснить: как Дирекция считает его авторский труд—обязанностью или любезностью?

В результате этого письма Сабуров, рапортом на имя Министра Двора донес, что «с отъезда Ж. Перро и до прибытия А. Сен-Леона, балетная труппа фактически осталось без балетмейстера, между тем Петипа,

не обязанный к сему контрактом, сочинил и поставил целый ряд балетов, отдельных па и танцев в операх, а посему он ходатайствует вознаградить его за сочинение балета «Дочь Фараона», как имевшего выдающийся успех, единовременной выдачею 800 руб.».

Просьба эта, однако, не была удовлетворена, а Сабурову предложено было вызвать Петипа для переговоров об увеличении ему жалования «с обязательством сочинять и ставить балеты и прочие танцы».

23 Марта 1862 г. Сабуров доносит Министру, «что вступив сего числа в переговоры с танцовщиком Мариусом Петипа, относительно постановки им балетов, он, против ожидания имел выгодный исход, ибо за добавочное вознаграждение в 1540 р. в год Петипа согласился сочинять и ставить по требованию Дирекции балеты и другие танцы, не требуя уже никакого вознаграждения за сочиненные и поставленные им до сего времени балеты и па»,—вслед за чем последовало распоряжение Конторе: «Состоящего по контракту танцовщиком М. Петипа оставить до истечения срока его контракта, в качестве балетмейстера СПБ. Императорских Театров с обязательством сочинять и ставить балеты и танцы по поручению Дирекции с получением за сию обязанность вдобавок к положенному содержанию по 1540 р. в год, не выдавая уже никакого вознаграждения за сочиненное им по сие время» [1]).

Таким образом, несмотря на приглашение в Россию европейской знаменитости, А. Сен-Леона, Петипа был утвержден в должности главного балетмейстера.

---

[1]) Архив Гос. Ак. Театров. Дело 1910 г. № 44.

В 1863 году, при заключении вновь трехлетнего контракта, к получаемому в общей сумме 5000 р. содержанию Петипа удалось выговорить себе бенефис, обеспеченный в 2000 р. и ежегодно отпуск на 4 летних месяца с сохранением содержания как себе, так и жене. При осуществлении последнего своего права в Феврале 1863 г. Петипа просил об освобождении его от уроков в Училище, прося заместить себя Х. П. Иогансоном, что и было разрешено Министром. Это был первый перерыв в преподавательской деятельности Петипа, пробывшего в заграничном отпуску с 11 февраля по 15 Августа.

Первой постановкой в оффициальной должности балетмейстера, по возвращению Петипа из заграницы, явился балет «Ливанская красавица» (или «Горный дух») представленный 12 Декабря 1863.

В это время уже образовались в публике две партии, называвшиеся в шутку «Петипистами» и «Муравьистами» [1]). Последние всячески пытались воспрепятствовать успеху нового балета и даже напечатали стихи «О балетмейстере, сочиняющем балеты только для своей жены». Но «Ливанская красавица» все же имела большой и заслуженный успех, продержавшись долго в репертуаре; некоторые номера этого балета,

---

[1]) В описываемое время конкурировали на Петербургской сцене две балерины: М. С. Петипа (1836—1882 г.г.) и М. Н. Муравьева (1838—1879). Для первой сочинял и ставил балеты муж, а для второй А. Сен-Леон. Обе пользовались крупным успехом, и каждая имела по многочисленной партии поклонников. Партии эти ожесточенно враждовали и столкновения их заканчивались не раз даже побоищами в «Hòtel du Nord» и у подъезда для артистов.

как напр. «Charmeuse» сохранились втечении полувека и исполнялись еще сравнительно недавно А. П. Павловой.

По отзывам критики балет был обставлен на редкость роскошно: все костюмы были исполнены по рисункам Шарлеманя, декорации новые и оригинальные, а танцы сочиненные Петипа, проникнуты тонким художественным вкусом и редким богатством фантазии.

В Августе 1864 г., по ходатайству Московской Конторы, Петипа был командирован в Москву для постановки там своего балета «Дочь Фараона», который и был представлен 17 Ноября в бенефис балерины П. П. Лебедевой.

4 Ноября 1865 г. Петипа поставил для бенефиса Н. О. Гольца новый одноактный балет - эпизод «Путешествующая танцовщица», в котором заглавную роль танцовщицы Альмы поручил по обыкновению жене. Следующим произведением Петипа был 3-х актный балет «Флорида», представленный 26 Января 1866 г. Главная роль, специально скомпанованная для М. С. Петипа, изобиловала самыми разнообразными танцами, свыше 10-ти номеров, что придало балету оттенок длинного дивертиссемента, однако, отзывы газет были благоприятные, и успех удержал в репертуаре «Флориду», в которой после Петипа выступала Мадаева. В этом же году, 18 Октября, Петипа возобновил балет Мазилье «Сатанилла»; новые танцы в исполнении Лебедевой, Радиной, Симской, Гольца, Иогансона и Гердта имели шумный успех.

Летом 1867 года, во время нахождения М. И. Петипа в обычном заграничном отпуску, в Дирекцию

поступила пространная докладная записка Управляющего Московскими театрами Г. Пельта, доносящая, что, со времени увольнения Карла Блазиса в 1864 г., при Московской балетной труппе не имеется постоянного балетмейстера, в котором все более и более оказывается существенная необходимость. Граф Борх, вполне разделяя мнения Пельта, возбудил ходатайство перед Министерством о переводе в Москву Петипа, возложив его обязанности, как балетмейстера в Петербурге, на А. Н. Богданова, а как преподавателя школы—на Х. П. Иогансона.

На запрос Дирекции об этом Петипа принципиально согласился, выставив лишь требование довольно крупной компенсации расходов по переезду на постоянное жительство в Москву. Таким образом был момент, угрожавший Петербургу потерять навсегда этого исключительного деятеля в области хореграфии, но смерть графа Борха неожиданно затянула это дело. Новый Директор Театров, С. А. Гедеонов, не разделял мнения своего предшественника, но, как видно из документов переписки с Министерством, Гедеоновым руководило не столько опасение потери для Петербурга талантливого хореграфа, сколько перерасход в 1200 р. ежегодно при такой комбинации, и вследствие ли этого или по иным соображениям (это осталось тайной Министра Графа Адлерберга), в августе последовала краткая резолюция: «Петипа оставить в С.-Петербурге» [1]).

Очередной работой Петипа в этом сезоне было возобновление 2 Ноября 1867 г. балета «Фауст»,

[1]) Арх. Гос. Ак. Т. Дело. 1910 г. № 44.

первоначальное авторство которого, как известно, печатно оспаривалось К. Блазисом и Ж. Перро.

Петипа, по обыкновению, сохранил строго программу и основной план балета, сочинив, однако, несколько удачных новых номеров танцев. Исполнительницей роли Маргариты на этот раз явилась гастролерша, итальянка Вильгельмина Сальвиони, вскоре после этого покинувшая Петербург.

В возобновленном для бенефиса А. Гранцевой «Корсаре» Петипа добавил некоторые номера и сочинил прелестное Pas d'action на музыку Л. Делиба «Le jardin animé», сохранившееся, как перл балетного репертуара, до наших дней. Номер этот выделился на общем фоне «Корсара» особенно ярким пятном, чему способствовало как поразительное умение Петипа владеть массами, так и прекрасная, новая для балетной публики музыка, далеко опередившая ремесленные творения «композиторов по найму».

Лето 1868 года Петипа усиленно работал в Париже со своим постоянным сотрудником Анри Сен-Жоржем над развитием программы нового громадного балета, задуманного на эпизод из Геродота об убийстве Лидийского царя Кандавла и воцарении Гигеса. Сен-Жорж с большим уменьем перетасовал исторические версии Геродота и Плутарха и чрезвычайно интересно разработал программу, дав Петипа широкий простор для композиции массы эффектнейших танцев и сцен. Поставленный в бенефис Генриетты Дор 17-го Октября 1868 года, «Царь Кандавл» шел почти подряд 22 раза при полных сборах, что для балетов в те годы было явлением почти небывалым.

Фурор, произведенный «Царем Кандавлом», побудил С. А. Гедеонова командировать в конце Октября Петипа в Москву для постановки и там своего chef-d'oeuvr'a.

Московская балетная труппа встретила Петипа золотым венком. Поставленный в Москве 22 Декабря «Кандавл» имел успех не менее Петербургского и продержался в репертуаре обеих столиц свыше 40 лет.

15-го Февраля 1869 года состоялся прощальный бенефис Марии Сергеевны Петипа, которая покидала не только сцену, но и Петербург. Незадолго до этого, семейное счастие оставило супругов Петипа. М. И. так пишет об этом в своих «Мемуарах»: «Я много способствовал успеху первой моей жены, я сделал все, что мог, чтобы помочь ей занять выдающееся положение на балетной сцене, но в домашней жизни не долго могли мы с ней ужиться в мире и согласии. Несходство характеров, а может быть и ложное самолюбие обоих, сделало нашу совместную жизнь невозможной».

От первого брака М. И. Петипа имел троих детей: сына Мариуса (род. 1855)—известного драматического артиста, дочь Марию (род. 1857)—популярную танцовщицу и ныне здравствующую, и сына Ивана (род. 1859).

В конце 1869 г. Петипа опять был командирован в Москву для постановки там в бенефис балерины А. И. Собещанской нового балета «Дон-Кихот», возобновления «Сатаниллы» и постановки «Трильби», который шел не в исполнении лишь воспитанников школы, как ошибочно указано в книге А. А. Пле-

щеева [1]), а в бенефис балерины П. М. Карпаковой 25 Января 1870 г. Постановка «Трильби» в С.-Петербурге состоялась лишь в следующем 1871 году в бенефис Адели Гранцевой 17 Января. Сюжетом для балета послужила известная сказка Шарля Нодье «Trilbi ou le demon du foyer», на фоне которой Петипа с обычным вкусом развернул понораму классических и характерных танцев. Вслед за «Трильби», для совместного бенефиса Е. О. Вазем, А. Ф. Вергиной и П. А. Гердт 31 Января, Петипа сочинил красивую анакреонтическую картину «Две звезды» с обильным мифологическим дивертиссементом и апофеозом изображающим Олимп.

Так как с отъездом из России А. Сен-Леона Петипа остался фактически единственным балетмейстером, а командировки его в Москву для постановок стали обычным явлением, практиковавшимся даже по несколько раз в год, значительно увеличив его работу,—М. И. при возобновлении своего контракта, обратился в Дирекцию с письмом, в котором просил об увеличении содержания до 8000 р. при гарантированном, как и прежде бенефисе и отпуске, но результат получился как раз обратный. Дирекция не признала возможным не только увеличить его оклад, но еще отняла у него право ежегодного 3-х месячного отпуска, мотивируя это необходимостью Петипа «оставаться в течении летних месяцев при Дирекции, дабы подготовить к началу каждого сезона новый балет» [2]).

---

[1]) А. Плещеев. «Наш балет». СПБ. 1899 г., стр. 217.

[2]) Арх. Гос. Ак. Т. Дело, 1910 г. № 44.

Чем в этой подготовительной работе балетмейстера могла быть полезна Дирекция — в рапорте на имя Министра, барон Кистер умалчивает.

Осенью 1871 года Петипа поставил и на Петербургской сцене свой балет «Дон Кихот», в 5-ти действиях и 11-ти картинах, уже данный ранее в Москве. Целый букет испанских танцев всех наименований, оказавшихся подлинными, весьма понравился, а неиссякаемость фантазии балетмейстера и его неповторяемость были тогда дружно отмечены столичными газетами.

Редко пользовавшийся своим правом на бенефисы, Петипа, однако, в 1872 году пожелал иметь бенефис в виду наступившего 25-ти летия своей службы и поставил «Трильби» с Е. О. Вазем.

Чествование юбиляра было торжественно и носило интимно-теплый характер. Днем депутация от труппы в составе Н. О. Гольца, Х. П. Иогансона и И. Ф. Марселя явилась на квартиру Петипа и приветствовала его особым адресом; по приезде в театр, Петипа был встречен всей труппой и оркестром с тушем, а главный режиссер А. Н. Богданов произнес речь. Гольц поднес от артистов золотой венок. Во время спектакля состоялось публичное чествование, а вечером большой ужин в честь Петипа в отеле «Виктория». Часть речей и прочитанных стихов, приводит в своей книге А. А. Плещеев [1]).

По поводу вопроса о том, желал ли Петипа иметь выговоренный в контракте ежегодный бенефис или предпочитал ему гарантированную сумму в 2.000 р.—

---

1) А. А. Плещеев. «Наш балет». СПБ. 1899 г., стр. 222.

существует некоторое противоречие. Так биографы Петипа, Н. М. Безобразов и А. А. Плещеев, упоминают в своих, правда очень кратких, миниатюрных биографиях тот факт, что Петипа якобы предпочитал славе—наличные деньги.

Это соответствует действительности отчасти, лишь касательно подарков от высочайшего Двора, которые делались камеральной частью весьма невпопад: некурящим дарились портсигары или же три года подряд дарили одно и тоже. Нет ничего удивительного что не один Петипа, а весьма многие артисты предпочитали взамен подарка его стоимость, что вполне допускалось и широко практиковалось. Касательно же бенефисов, в деле Петипа, хранящемся ныне в Архиве Государственных Академических Театров имеются два характерных документа: первый—запрос контроля Министерства Двора от 24 января 1874 г. за № 361 «почему не даются бенефисы на имя М. И. Петипа», а второй—ответ на него Дирекции, от 18 февраля того же года за № 537, сообщающий, что «по случаю увеличения числа представлений итальянской оперы, все представления новых балетов назначались в бенефисы артистов этой труппы, а так как бенефис г. Петипа обеспечен, согласно заключенному с ним контракту в 2.000 рублей, то при назначении старого балета, в начале сезона нельзя было бы ожидать сбора в таком размере, а потому бенефисы г. Петипа и не давались».

17 Декабря 1872 года, для бенефиса А. Гранцевой дан был новый большой балет Петипа по программе Сен-Жоржа «Камарго». Постановку его критика нашла богатейшей, в балете много интересного, исторического

действия, осмысленно разработанные мимические сцены, хорошие solo и чудные «balabile», т. е. танцы ансамбля. Новое произведение чрезвычайно понравилось и было встречено восторженно как публикой, так и прессой.

Обязанный сочинять также и танцы для опер, Петипа в эти сезоны ни мало поработал для постановок хореграфических частей в «Обероне» Вебера, «Гамлете» А. Тома и «Русалке» Даргомыжского, а 6 января 1874 г. в бенефис балерины Е. О. Вазем поставил новый балет в 4 д. «Бабочка». Программа Сен-Жоржа, на этот раз, по мнению критических отзывов, «не отличалась глубиной замысла и придал оживление «Бабочке» только Петипа, сочинивший со свойственным ему эстетическим вкусом ряд заслуживающих внимание сцен и танцев».

В 1875 году Петипа вторично возбудил ходатайство об увеличении своего содержания, ссылаясь на 27-ми летнюю небесполезную службу, между тем как получаемый им оклад, меньший по сравнению с предшественниками и равнялся лишь с окладом режиссера Богданова, который несет меньшие обязанности, не сопряженные притом с такими издержками, какие нередко ему, Петипа, приходится уплачивать за сочинение программ балетов; к тому же он, Петипа, не может по примеру других своих товарищей давать частные уроки, ибо все его время поглощено службой, т. е. ежедневным преподаванием в школе, по композиции и постановками на сцене [1]). Петипа просил сравнять его в окладе с Перро и дать в сущности ничтожную по сравнению с общим бюджетом Дирекции

---

[1]) Подлинный текст донесения Конторы Министерству. См. Арх. Гос. Ак. Т. Дело. 1910 г. № 44.

прибавку в 3.000 р., но резолюцией Министра от 27 Апреля 1875 г. в этом было безаппеляционно отказано.

Контракт был возобновлен опять на прежних кондициях, и Петипа продолжал свою плодотворную работу, поставив в 1875 году балет «Бандиты» и возобновив «Наяду и рыбака» по программе и плану Перро.

В том же 1875 году, 12-го Января, в бенефисе П. А. Гердта дебютировала дочь и ученица Петипа—Мария Мариусовна, очаровав публику врожденной грацией, красотой и оживлением; впоследствии она приобрела крупное имя на хореграфической сцене, как прекрасная характерная танцовщица.

1876 год ознаменовался постановкой балетов «Приключение Пелея» и «Сон в летнюю ночь» (на музыку Мендельсона—Бартольди), а 23 Января 1877 года неутомимый балетмейстер поставил одно из крупнейших и удачнейших своих произведений «Баядерку». Это был после смерти Сен-Жоржа первый опыт Петипа обратиться за сотрудничеством по составлению программы к русскому литератору. С. Н. Худеков оправдал вполне надежды балетмейстера и разработал для балета весьма занимательную, полную драматизма программу, давшую канву для самых разнообразных танцев, достойных фантазии Петипа. Успех «Баядерки» был из ряда выходящий и балет этот первые 4 раза шел только в бенефисы (Вазем, Богданова, Радиной и кордебалета). «Баядерка» и ныне продолжает интересовать публику и не сходит с репертуара уже 45 лет.

Конец 70-х и 80-ые года были наиболее плодовитыми в творчестве Петипа, сочинившего и поставив-

шего большое число крупнейших и чрезвычайно удачных своих произведений, резко повернувших вкусы Петербургской театральной публики в сторону балета, который незадолго до того пасовал перед драмой и особенно итальянской оперой. Были целые сезоны, состоявшие исключительно из одних произведений Петипа.

В эти годы попасть в балет становилось труднее с каждым спектаклем; начались пресловутые «предварительные записи на места в театр», и, наконец, организована была система постоянных абонементов.

Командированный французским правительством в Россию для ознакомления с постановкой балетного дела и школы, артист Парижской Большой Оперы Мерант донес своей Дирекции, что Петербургский балет по свому художественному направлению, стройности, артистичности и виртуозности исполнения находится на высоте, неизвестной в Европе, а Школа его является образцовой во всех отношениях. Такой аттестацией Меранта русский балет обязан почти всецело Мариусу Петипа.

Дальнейшими работами балетмейстера были балеты «Роксана» (1878 г.), «Млада» (1879) и «Дочь снегов» (1879 г.) [1]).

Следует заметить, что крупный успех этих балетов обуславливался исключительно хореграфической композицией Петипа, так как правивший тогда театрами барон Кистер страдал болезненной манией эко-

---

[1]) Л. Г. Сильво утверждает, что на всю монтировку балета «Дочь снегов» было отпущено лишь 5.000 рублей («Опыт алфавитного указателя балетов». СПБ. 1900 г.).

номии, урезывал до крайности все расходы, вследствие чего за время его директорства было минимальное число новых монтировок и, в частности, балеты шли буквально в нищенской обстановке. Декорации «подбирались» из имеющихся, а костюмы перекраивались из старых. Эта чрезмерная экономия послужила поводом и к увольнению Кистера.

Относительно погубившей карьеру барона Кистера постановки «Девы Дуная» Петипа так вспоминает в своих мемуарах: «в одно из балетных представлений в театр прибыл Император Александр II с несколькими членами царской фамилии. В антракте за чаем, Государь, говоря о разных балетах, с удовольствием вспомнил виденный им в детстве прелестный балет «Дева Дуная» с Тальони в главной роли. Его Величество выразил при этом, что ему очень бы хотелось видеть его еще раз, чтобы вспомнить впечатления детства. Находившийся тут же Директор, слыша слова Государя, поспешил на сцену и велел меня позвать, чтобы передать мне, что говорил Государь.—Мне хотелось бы, сказал Кистер, сделать Его Величеству приятный сюрприз и поставить «Деву Дуная». На следующее утро я был уже в кабинете Директора и выражал ему свое мнение относительно постановки такого, давно уже забытого балета; я полагал, что обязательно потребуются новые костюмы и декорации.—Не нужно, отвечал Кистер, отлично можно поставить подновив и освежив старые.—Виноват, Ваше Превосходительство, но Вы забываете, что в детском возрасте все кажется прекрасным. Теперь же другое дело Чтобы угодить Его Величеству, балет этот необходимо превосходно обставить.—Нет, нет, настаивал барон,

экономия прежде всего. Приехав на первое представление «Девы Дуная», Его Величество пришел в антракте на сцену и удостоил обратиться ко мне со следующими словами: Г. Петипа, поставленные Вами танцы прелестны; но скажите, видали ли Вы когда нибудь в мизернейшем деревенском театре такое тряпье вместо костюмов и декораций? Через очень короткое время после этого вместо барона Кистера был назначен И. А. Всеволожский» [1]).

Касательно разнообразия сюжетов в произведениях Петипа, К. А. Скальковский упоминает об одном фельетоне в «Новом Времени» [2]), где было иронически замечено: «кто это пустил в ход, что балет самое отсталое искусство, ничего общего не имеющее с современной жизнью? Наоборот, ни одно искусство не отзывалось так чутко на явления, происходящие на белом свете... Балет постоянно шел в уровень с веком: начал Лесепс строить в Египте Суэзский канал, у нас Петипа ставит сейчас «Дочь Фараона»; Генерал Черняев принялся колотить средне-азиатских ханов— «Конек Горбунок» изображает те-же манипуляции на балетной сцене; поехал Дон-Карлос воевать с испанцами, а тут сейчас идет «Дон-Кихот»; россияне захотели отымать у англичан Индию, не имея о ней понятия, наш неутомимый балетмейстер наглядно знакомит будущих завоевателей, а ныне гвардейских поручиков с Индией при помощи «Баядерки»; черногор-

---

[1]) О действительной причине отставки барона Кистера см. «Воспоминания Пешкова». «Бирюч» 1919 г., № 19—20.

[2]) К. А. Скальковский («Балетоман»). Балет его история и место в ряду изящных искусств. СПБ. 1882 г., стр. 267.

цев, геройски поднявшихся на помощь восставшей славянской братии, он прославляет в «Роксане». Наконец, не успел Норденшельд замерзнуть во льдах Севера, как является балет «Дочь снегов», изображающий фантастическое приключение одной из полярных экспедиций. Чего же еще нужно зоилам балета? Наверное, значительная часть Петербургской великосветской публики узнала о Черногории, Индии, о тамошних нравах и обычаях только из балета, да так с этими знаниями и помрет».

С назначением на пост Директора театров И. А. Всеволожского для балета начался золотой век. Сам большой любитель и знаток пластического искусства Всеволожский не жалел затрат на роскошные постановки, дальновидно и правильно судя, что хорошо обставленный балет всегда оправдает себя. Всесторонне образованный человек, Всеволожский обладал и незаурядным талантом художника—диллетанта в лучшем смысле этого понятия, и его эскизы костюмов к ряду опер и балетов и по сие время ценятся специалистами, как образцы тонкого вкуса и большого знания эпохи и характеров.

17-ти летняя деятельности этого Директора принесла большую пользу Русскому театру и если впоследствии его и обвиняли в несколько равнодушном отношении к драматической труппе Александринского театра, то нельзя забывать, что предшественники его совершенно запустили Русскую оперу, а к балету относились лишь «терпимо», и Всеволожский только уравновесил эти роды сценического искусства, сделав в свою очередь весьма многое в улучшении быта всех вообще артистов и открыв широко двери частным

антрепризам, совершенно задавленным до того монополией Императорских театров.

Так как при возобновлении контракта в 1878 г., Дирекция заменила гарантированный ранее Петипа полубенефис в 2.000 р. полубенефисом «на общем основании», то в этот и последующие годы Петипа получал бенефисы, выговоренные в контракте следующим пунктом:

«Полубенефис на общем основании—второе представление нового балета, если таковой будет поставлен. Полубенефис назначается по казенным ценам, увеличение которых зависит от усмотрения г. Директора театров. Деньги, какия будут следовать г. Петипа к выдаче за полубенефис, он имеет право получить только в конце сезона; но по усмотрению г. Директора театров, деньги эти могут быть выданы и ранее».

Это была последняя, и судя по результатам неудачная «экономическая» попытка барона Кистера, ибо бенефисы шли при абсолютно полных сборах и дали Петипа суммы, значительно превышавшие прежнюю гарантию.

Так 29 Января 1879 года—балет «Дочь снегов» дал общий сбор 4.805 р. 35 к. оставивших на долю бенефицианта 2.800 р. 75 коп.; бенефис 10 Декабря 1879 г.—бал. «Млада», сбор 3.607 р. 85 коп., дав Петипа 2.118 руб. 30 коп. и бенефис 8 Февраля 1881 г.—бал. «Зорайя», сбор 4.579 р. 45 коп., давший Петипа 2.640 р. 30 коп. Лишь бенефис 17 Января 1882 года, в виду отсутствия нового балета, вынудил Петипа ограничиться постановкой «Паккерота» и 3-го акта из «Пахиты», давших общий сбор в 3.292 р. 85 коп., принесшего бенефицианту 1.868 руб. 45 коп.

По вступлении на престол Александра III, при новой дирекции Всеволожского, Петипа был награжден 28 Марта 1882 года орденом Станислава III ст., а через месяц после этого произошла важная перемена и в личной жизни Мариуса Ивановича: 28 Апреля 1882 г. он вступил во второй брак, женившись на дочери трагика Л. Л. Леонидова, Любови Леонидовне, по сцене Савицкой, переведенной в 1873 году в Петербург из Московской Балетной труппы.

Первый брак М. И. Петипа не был оффициально расторгнут, что и служило препятствием к его второй женитьбе, вплоть до смерти Марии Сергеевны Петипа, последовавшей, как видно из дела, хранящегося в Архиве Гос. Акад. Театров, лишь в 1882 году [1]). От второго брака М. И. Петипа имел шестерых детей: дочь Надежду (род. 15 Февраля 1874 г.), сына Виктора (род. 20 Января 1878 г.), дочь Любовь (род. 1 Июля 1880 г.), сына Мария (род. 5 Января 1884 г.), дочь Веру (род. 13 Сентября 1885 г.) и дочь Евгению (род. 28 Ноября 1877 г. † 26 Апреля 1892 г.).

---

[1]) Согласно письму Петипа, сообщающему о дошедших до него слухах о смерти жены, Дирекция 14 Апреля 1882 г. телеграфно запросила Пятигорское Полицейское Управление: «действительно ли умерла проживавшая там отставная балерина Императорских Театров Мария Петипа, и если действительно умерла, то доставить в возможно скорейшем времени свидетельство о смерти, при чем Контора присовокупляет, что все расходы, какие могут последовать по этому поводу, немедленно будут возмещены оною». Следующим, подшитым в деле документом является срочная телеграмма из Пятигорска от 15 Апреля 1882 г. за № 942, сообщающая кратко: «Петипа умерла Новочеркасске. Пристав Санарский». 19 Апреля 1882 г. последовало разрешение Дирекции на вступление М. И. Петипа во второй законный брак.

Первые трое, как рожденные вне брака, впоследствии по ходатайству Петипа на высочайшее имя были узаконены и приняты в Русское подданство. Дочери Надежда, Любовь и Вера окончили Театральное Училище и служили танцовщицами в Балетной труппе, а сын Виктор, по окончании курса гимназии, вступил актером в драматическую труппу, сначала Харьковской, а потом других провинциальных антреприз.

Командированный в Москву на время Коронации, Петипа поставил для торжественного спектакля в Большом театре 18 Мая 1883 года новый балет «Ночь и день», шедший потом с большим успехом и на Петербургской сцене с теми же исполнительницами главных ролей, Е. О. Вазем и Е. П. Соколовой. Полная программа и подробное описание этого балета приведены в книге А. А. Плещеева [1]).

По поводу следующей работы Петипа, балета на программу и музыку кн. Трубецкого «Кипрская статуя» (Пигмалион), тот же историограф балета, А. Плещеев, повествует: «Балет, благодаря поверхностно разработанной программе, скучен. Он явился повторением общеизвестного мифа о Галатее, который нам показывали во всевозможных видах. Роли дают слишком мало материала для исполнителей. Еще менее понравилась музыка князя Трубецкого, изобилующая избитыми польками и вальсами, жидкая и бесцветная. Я бы назвал этот балет так: «Кипрская статуя или Мариус Петипа»... потому что балетмейстер тут изобразил Пигмалиона и одушевил безжизненный балет.

---

[1]) А. А. Плещеев «Наш балет» СПБ. 1899 г., стр. 285.

Посмотрите сколько он дал прекрасных танцев и групп», и т. д. По мнению другого критика («Новости»)—«Кипрская статуя», не будь в ней чудных танцев Петипа, не могла бы выдержать не только ряда представлений, но даже и двух»...

В следующем 1884 году, 25 Ноября, Петипа показал неизвестную еще в России «Коппелию», сохранив программу по Нюиттеру и основную планировку Сен-Леона, но сочинив совершенно новые и самостоятельные танцы. Доказательством тому, что хореографическая часть этого популярного балета была в редакции Петипа вполне самостоятельна, служит то, что все приезжавшие впоследствии в Россию иностранные балерины, дебютируя в «Коппелии», должны были заново ее разучивать, что называлось «пройти партию по-русски». Они же, без исключения, признавали постановку Петипа несравнимо более содержательной и эффектной.

В начале 1885 года, Петипа, показывая на репетиции возобновляемой «Своенравной жены» танцы кордебалету, неловким движением повредил себе ногу и слег в постель на месяц, а в конце Февраля, он предписанием Дирекции был командирован в Варшаву «для ознакомления с тамошними балетами и составом труппы».

При заключении в 1885 году нового трехлетнего контракта, в виду вступления в силу нового положения «артистических штатов» с заменою поспектакльной платы и бенефисов увеличенным годовым окладом, М. И. Петипа было назначено жалование за должность Главного Балетмейстера 9000 р. и за должность Преподавателя танцев и мимики на обеих половинах Училища 2500 р.

В Феврале 1886 года, для открытия перестроенного, вновь отделанного и освещенного электричеством Мариинского театра, Петипа поставил танцы и дивертиссемент в феерии «Волшебные пилюли», хореграфическая часть которой значительно содействовала успеху феерии и неостывающему интересу к ней публики в течении нескольких сезонов. Почти одновременно же для бенефиса Виржинии Цукки в Большом Театре, Петипа поставил новый большой балет «Приказ Короля» на музыку Г. Византини. Подобно «Кипрской статуе», балет был признан критикой растянутым, музыка мало—содержательной и «лишь богатейшая постановка и бесподобные по разнообразию и фантазии танцы Петипа сделали спектакль интересным, где Цукки, волею либретиста (Гондинэ) была лишена своего сильнейшего сценического средства—мимики, и красовалась лишь в прекрасных аттитюдах и арабесках Петипа».

Весной этого года Петипа чрезвычайно занятый заинтересовавшей его работой по созданию балета в жанре прошлого столетия, заказанного ему для парадного спектакля в Петергофе, подал заявление с просьбой освободить его частично от преподавания в Училище, где он занимался в 4-х классах: старших воспитанниц, воспитанников, классе мимики и бальных танцев. 27 Июля 1886 г. он был освобожден от класса старших воспитанниц, перешедшего к Е. О. Вазем, а несколько месяцев спустя и от классов воспитанников и бального, сохранив за собою лишь класс мимики. За передачей двух классов бывшему артисту Н. И. Волкову Петипа сохранил лишь 1000 р. в год преподавательского оклада.

В парадном спектакле 22 Июля 1886 г. дан был новый балет Петипа «Жертвы амуру или радости любви», где, сотрудничая с И. А. Всеволожским, балетмейстеру удалось дать полную картину пасторально-аллегорических постановок XVIII века. Балет этот был потом повторен в прощальный бенефис балерины Е. П. Соколовой.

Вторая половина 80-х годов, благодаря с одной стороны курсу новой Дирекции, а с другой и главным образом, благодаря неутомимой и продуктивной работе Петипа, совершенно изменяет взгляд общества и широкой публики на балет: им начинают серьезно интересоваться представители науки и литературы, живописи и музыки. В качестве либретистов балетов появляются С. Н. Худеков, драматурги Тарновский, М. Чайковский; на дирижерский пульт приглашается прекрасный музыкант и композитор Р. Е. Дриго; в помощь Петипа назначается вторым балетмейстером талантливый Лев Иванов; приглашаются в Петербург все крупнейшие звезды хореграфического небосклона Европы и, наконец, в качестве композиторов балетной музыки, вместо «авторов на жалованьи», Пуни и Минкуса, выступают Б. Шель, М. М. Иванов и даже П. И. Чайковский. Все это в значительной степени изменило общее значение балета, как художественного целого и неизмеримо подняло уровень требований к нему со стороны публики и критики. Для Петипа, как балетмейстера, обладавшего исключительным художественным вкусом и огромным опытом, выработанным в тяжелых условиях, когда почти сплошь приходилось своей композицией покрывать грехи сюжета, музыки и допотопной обстановки—сотрудни-

чество таких художников явилось лишь громадным облегчением, давщим ему возможность даже в весьма преклонном возрасте продолжать создание хореграфических шедевров, превзошедших по изяществу, вкусу и разнообразию, все его прежние постановки.

Одним из первых таких шедевров, явилось при возобновлении «Эсмеральды» новое «Pas de six» постановленное на музыку Р. Дриго для В. Цукки. Номер этот, подобно «Оживленному саду» в «Корсаре», выделяется ярким пятном на фоне всего балета и является его кульминационным пунктом.

При постановке осенью 1887 года нового балета «Гарлемский тюльпан» для гастроли балерины Эммы Бессонэ, Петипа, разработав лишь общий план, поручил детальное сочинение танцев своему помощнику Л. И. Иванову, который под руководством М. И. блестяще справился со своей задачей.

В 1888 году, для бенефиса Елены Корнальба, Петипа поставил новый огромный балет «Весталка» на музыку М. М. Иванова, по программе С. Н. Худекова. Это был первый в России опыт представить серьезное драматическое произведение, в сопровождении серьезной музыки—в форме балета.

Опыт нового направления хореграфического искусства вызвал весьма обширную и ожесточенную полемику почти во всех Петербургских газетах. Часть поклонников старой балетной формы обрушилась на М. М. Иванова «позволившего себе допустить симфонические комбинации и написавшего музыку, годную более для трагедии, неужели для балета». Укоряли и Худекова, давшего растянутую и слишком

драматичную программу, но единогласно сошлись в похвалах Петипа: «сумевшего учесть сложность действия и музыки и создать на их фоне полные поэзии танцы и глубоко продуманные пантомимные сцены, реально-понятные, вместе с тем полные экспрессии». Успеху «Весталки» не мало содействовали великолепные декорации Левота и Цукарелли и роскошная обстановка. Второе представление «Весталки» состоялось в бенефис самого М. И. Петипа и вызвало по его адресу крупные овации, выразившиеся в подношениях от публики бриллиантовой лиры, а от труппы— серебряного сервиза. Петипа был трижды увенчан лаврами и бесконечно вызываем.

После своего бенефиса, 16 Марта, Петипа был командирован Дирекцией в Италию и Австрию «для ознакомления с новыми балетными постановками». В сущности, это был формальный предлог, имевший главной целью приискание заграницей хороших балерин, достойных заместить Виржинию Цукки, контракт с которой закончился и не был возобновлен по неизвестным причинам. Бывший режиссер А. П Ди-Сеньи указывал Всеволожскому на итальянскую балерину Л. Альджизи и, повидимому, Петипа имел поручение оценить ее достоинства более компетентно, да подыскать и еще кого-нибудь. Хотя Альджизи и была приглашена, но Петипа рекомендовал более К. Брианца, выступившую сначала в Москве и лишь потом в Петербурге.

Для следующего бенефиса Е. Корнальба, 25 Января 1889 года, Петипа в сотрудничестве с драматургом К. А. Тарновским сочинил новый балет в 4 действиях и 6 картинах «Талисман». В качестве композитора музыки явился капельмейстер балета Р. Е. Дриго, убе-

дивший этой партитурой в наличии большого понимания изящной танцовальной формы и владении оркестровыми красками. Впоследствии Дриго много работал с Петипа и не мало содействовал успеху его балетов. Танцев в «Талисмане», по мнению критики, оказалось даже слишком много, но все они признаны чрезвычайно красивыми и этнографически правдивыми. Некоторые номера «Талисмана», как танец Гималайских горцев, «Pas Rose de Bengale», «Kathack» и др. сделались излюбленными во всех сборных дивертиссементах, что доказывает их несомненную выигрышность для артистов.

Летом, для парадного спектакля данного в Мариинском театре 5 Июня, Петипа поставил маленький, но чрезвычайно удачный одноактный балетик «Капризы бабочки», скомпановав сюжет из поэмы Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант». Критика, признав балет остроумным а танцы поэтичными, предсказывала «Капризам бабочек» продолжительный успех, в чем и не ошиблась, ибо повторенный осенью для абонементной публики балет был покрыт единодушными аплодисментами, а некоторые номера его, как «adagio» были причислены к шедеврам классических танцев.

Осенью 1889 года Петипа усиленно занимался над созданием заказанного ему балета-феерии «Спящая красавица», где требование к хореографической части значительно повышались, так как музыку сочинял П. И. Чайковский, эскизы всех костюмов рисовал И. А. Всеволожский, декорации изготовлялись лучшими художниками, и вся обстановка предполагалась небывало роскошная.

Историю постановки этого замечательного балета приводит в своем обширном труде о брате М. И. Чайковский [1]).

— «Составленная мною программа балета «Ундина» не была одобрена ни балетмейстером М. Петипа, ни самим композитором, между тем Дирекция Императорских Театров настаивала на желании иметь балет с музыкой Петра Ильича. Тогда, за неимением никакого подходящего либретто в данную минуту, Директор театров И. А. Всеволожский решил сам выступить либретистом и написал прелестный сценариум на сюжет «Спящей красавицы» Перро [2]). Петр Ильич сразу пришел в восторг и от самой темы и от сценариума, но прежде чем приступить к сочинению музыки, просил балетмейстера М. Петипа *точнейшим образом обозначить танцы, количество тактов, характер музыки, количество времени каждого нумера*».

Принимая во внимание, что Петипа детально разработал сценарий, лишь схематически составленный Всеволожским и действительно разметил Чайковскому всю музыку буквально по тактам—он явился главным творцом балета и вдохновителем своих сотрудников.

Первое представление «Спящей красавицы» состоялось 3 Января 1890 года и против ожидания всех ее авторов—вызвало рукоплескания «без всякой восторженности»: «очень мило»—не более.

---

[1]) Модест Чайковский «Жизнь Петра Ильича Чайковского» Москва, 1896 г. т. III.

[2]) Шарль Перро (Parrault) французский поэт и академик (1628—1703), автор поэтических сказок в «Contes de ma mère l'Oye» (1697).

— «Петр Ильич чувствовал себя очень огорченным. Огорченным потому, что знакомясь на репетициях с чудесами изящества, роскоши, оригинальности костюмов и декораций,—с неистощимой грацией и разнообразием фантазии М. Петипа, Петр Ильич имел возможность постепенно, картина за картиной, оценить всю свежесть замысла, массу таланта и утонченнейшего вкуса, вложенного в мельчайшие подробности этого балета и ожидал, что в сочетании с его музыкой, которую любил сам больше всего, после «Евгения Онегина», все вместе вызовет бурю восторгов.

Этого не случилось потому, что сразу ошеломленная и новизной программы и обилием ослепительных подробностей, публика не могла оценить балет так, как оценила его потом, как ценили его те, кто следил шаг за шагом за его постановкой. Красоты подробностей промелькнули быстро сменяющейся чередой незамеченными, и тем не менее, успех был колоссальный, но выказавшийся не в бурных проявлениях восторга во время представлений, а в бесконечном ряде полных сборов» [1]).

Успех этого рода, предсказанный М. М. Ивановым в его фельетоне [2]) превзошел все ожидания почтенного критика. «Спящая красавица» по 1921 год включительно, выдержала 204 представления!

Прочие критики [3]), порицая феерчность сюжета и музыку Чайковского (sic), хвалили Петипа за вели-

---

[1]) М. Чайковский «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 340.

[2]) «Новое Время», 1890 года, № 4993.

[3]) «Петербургская газета» 1890 г. №№ 4 и 5. «Петерб. Листок», 1890 г. № 4.

колепные танцы, которые не дали «феерии доминировать над балетом» и спасли постановку от равнодушия публики.

«Спящая красавица» явилась тем капитальным произведением, которое вот уже свыше 30-ти лет подряд даже в самое глухое время сезона привлекает неизменно полный театр публики, любующейся этим балетом, как «вечной новинкой». Даже крайне неудачное возобновление «Спящей красавицы», после смерти Петипа, в 1914 году, отнявшее у балета три четверти его внешней, обстановочной художественной красоты не могло ослабить его успеха. Постановка 1914 года убила лишь авторов костюмов и декораций, но сохранила, по счастью, во всей неприкосновенности творчество Петипа и Чайковского [1]).

В Московском Театральном Музее имени А. А. Бахрушина хранятся письма, бумаги, заметки, черновики программ и рисунки М. И. Петипа, поступившие в Музей после смерти балетмейстера. Конечно, это лишь небольшая часть архива его, ибо судя, по полноте и аккуратности имеющегося, можно предположить какое количество бумаг могло бы накопиться за 60-ти летнюю службу Петипа. Возможно, что остальное пропало, неизвестно где находится; возможно так-

---

[1]) В течении последних 16-ти лет существования Императорских Театров, взгляд на неприкосновенность «художественного целого» и права авторов в балетах—весьма своеобразно изменился. Хореографические произведения и их музыка перекраивалась что делало их жалкими и неузнаваемыми: достаточно посмотреть Московские постановки «Дочери Фараона», «Раймонды» и Петербургские—«Дон Кихота», «Конька-горбунка», «Талисмана» и др.

же, что Петипа сам при жизни уничтожил значительную часть, но во всяком случае, то, что хранится в Московском музее Бахрушина—представляет большой интерес, особенно та часть записок, которая касается разработки фигур и массовых движений кордебалета. Еще в 1918 году артист Гос. Акад. Балета Б. Г. Романов, в сжатой, но интересной заметке ознакомил интересующуюся жизнью театра публику с упомянутыми документами [1]). Ныне, ознакомившись с ними более детально и сопоставив их с другими источниками—могу к сообщению Романова дать лишь небольшие поправки: основной сценарий «Спящей Красавицы», как и указано выше, принадлежал И. А. Всеволожскому; в музейных документах—лишь копия этого сценария, переписанная рукой Петипа, которому принадлежит и разработка его до размеров подробного либретто. Эта вторая рукопись, а не третья, как указывает Романов, послужила Чайковскому канвой для сочинения музыки [2]).

---

[1]) Б. Романов: «Заметки танцовщика». Бирюч Петр. Гос. Театров. 1918 г. № 7.

[2]) Третья рукопись Петипа датирована 5-м Июля 1889 г., тогда как П. И. Чайковский приступил к сочинению музыки «Спящей красавицы» в начале декабря 1888 года и закончил в эскизах 4 первые картины 18 Января, а весь балет 26 Мая 1889 г. Третья же, детально разработанная программа, имела значение чисто режиссерских указаний самого сценического исполнения, где такие ремарки, как появление данного лица с левой или правой стороны нужны не композитору музыки, а руководителю в репетиционном зале и режиссерам на сцене Вторая рукопись достаточно богата подробностями для сочинения музыки, общий характер которой и пожелания балетмейстера были высказаны композитору устно и в нескольких письмах.

В том же 1890 году Петипа сочинил и поставил маленький балет в 1 д. «Ненюфар», представленный 11 Ноября с В. А. Никитиной в заглавной роли. А. А. Плещеев писал об этом балете: «Сюжет Ненюфара весьма прост по содержанию. Немецкие студенты, под руководством наставника, явились гербаризировать флору в болоте и под влиянием цветов (представленных конечно в виде танцовщиц) опьяняются. Один из них полез в воду за Ненюфаром и исчез. На этой ничтожной канве талантливый балетмейстер изобразил замечательные узоры — танцы и мимические сцены».

Вслед за «Ненюфаром» последовал балет «Калькабрино» на музыку Л. Минкуса, либретто к которому написал драматург М. Чайковский, брат знаменитого композитора. Балет имел успех, но не лишена интереса своеобразная о нем критика: танцы балерины найдены, «невероятно трудными, вариации заполнены двойными и тройными турами» и прочими техническими фокусами. Объяснение этому весьма простое: балет был скомпанован для К. Брианца, виртуозной технической танцовщицы, которая преодолела шутя все сочиненные для нее трудности. Впоследствии этот балет был началом карьеры прекрасной русской танцовщицы М. Ф. Кшесинской. Весной 1891 года М. Петипа был командирован Дирекцией вновь заграницу «для ознакомления с усовершенствованиями хореграфического искусства», что ныне звучит иронией, ибо в эти годы все без исключения европейские балетмейстеры скорее должны были бы ездить для такой же цели в С.-Петербург.

24 Ноября 1891 года Петипа возобновил с громадным успехом своего «Царя Кандавла», причем заслуга

его в данном случае заключалась в изменении сцен и танцев сообразно прогрессу хореграфии за 25 почти лет, отделяющих возобновление балета от его первоначальной постановки. Балет был весь монтирован заново и с большой роскошью. Главную роль исполняла К. Брианца.

Весной 1892 года М. И. Петипа пережил тяжелое семейное горе. Одна из его дочерей, Евгения, исключительно способная к танцам девочка, ушибла ногу, вследствие чего образовалась гангрена. Усилия врачей ни к чему не привели и даже ампутация ноги не спасла ее жизнь. Она скончалась 26 Апреля 1892 г., 14-ти лет от роду.

Еще в 1891 году М. Петипа составил по поручению Дирекции либретто и разработал всю хореграфическую схему балета «Щелкунчик». Поскольку П. И. Чайковский считался с авторитетом балетмейстера, видно из того, что Петипа, стеснявшийся сравнительно, в указаниях композитору при создании «Спящей Красавицы», теперь по желанию самого Чайковского, разверстал ему вперед всю партитуру «Щелкунчика» с ясными и точными определениями числа тактов, темпа и характера каждого номера [1]).

Успех «Щелкунчика», хотя и значительный, но не достигший ожидаемого, М. Чайковский почти всецело приписывает болезни Петипа и поручению постановки Л. И. Иванову:—«На этот раз, кроме сюжета, слишком отступившего от балетных традиций и в течение всего первого акта давшего главную роль не балери-

---

[1]) М. Чайковский. «Жизнь П. И. Чайковского», том III, стр. 561.

нам, а детям, виноват был во многом и балетмейстер. Дело в том, что во время постановки «Шелкунчика», М. Петипа был тяжело болен, и его место занял Л. И. Иванов, прекрасный знаток дела, но лишенный нужной для такой необычайной программы изобретательности и фантазии. Там, где все дело было только в танцах, т. е. во второй и третьей картинах—он исполнил свою задачу превосходно, но все детские сцены ему не удались совершенно, меньше всего—война мышей и игрушек...» [1]).

Трагическая смерть дочери и последовавшая за нею болезнь сильно повлияли на маститого балетмейстера и в период 1892—95 г.г. он сочинил лишь несколько одноактных вещей, набрасывая сценарии и общие схемы, поручая детальную разработку танцев и их постановку своему помощнику Л. И. Иванову и впоследствии Э. Чекетти. Большой работой за это время было лишь полное возобновление старого балета Филиппа Талиона «Сильфида», в котором Петипа сочинил и поставил все новые танцы, сохранив однако как и в «Жизели» весь аромат постановок 30-х и 40-х годов и всю планировку первоисточника.

Крупной заслугой Петипа явилось извлечение на свет забытого «Лебединого озера». Балет этот, одно из ранних произведений П. И. Чайковского, поставлен был в Москве 20 Февраля 1877 года бесталанным балетмейстером Юлиусом Рейзингером [2]) и после не-

---

[1]) Ibid, стр. 579.

[2]) Этот Рейзингер между прочим настоятельно требовал от Чайковского «Русскую пляску», несмотря на то, что действие происходит в средневековой Германии. Композитор не желал создавать прецедента для отсрочки постановки балета,

скольких представлений, будучи снят с репертуара, пролежал 17 лет в архиве Московской конторы. Еще при жизни Чайковского Петипа не раз говорил с ним о «Лебедином озере», но композитор, приписывая неуспех балета лишь себе, считал сам инструментовку неудовлетворительной и обещал Петипа переработать партитуру для постановки в Петербурге. Однако смерть помешала Чайковскому исполнить это обещание, а Петипа затребовал из Москвы весь нотный материал и, конечно, сразу понял, что в фиаско балета виноват отнюдь не композитор. Музыка «Лебединого озера» настолько вдохновила Петипа, что он сразу же набросал общую схему балета и отправился к И. А. Всеволожскому. Решено было воспользоваться предстоящим спектаклем в память П. И. Чайковского и за недостатком времени поставить пока лучшую, 2-ю к. балета. Спектакль этот состоялся 17 февраля 1894 г., причем и в сочинении танцев и в постановке вместе с Петипа работал Л. И. Иванов. Полностью «Лебединое озеро» было поставлено лишь в следующем 1895 г. 15 Января для бенефиса Пьерины Леньяни [1]). Успех балета был громадный и продолжается из года в год до наших дней. Описанная история «Лебединого озера» весьма поучительна, показывая что может сделать плохой балетмейстер даже с гениальной музыкой и полным поэзии сценарием. Впрочем в истории рус-

---

обещанного для бенефиса П. М. Карпаковой, скрепя сердце согласился на этот абсурд и написал прекрасное русское solo, которое теперь включено в финал балета «Конек-Горбунок».

[1]) При постановке «Лебединого озера» значительную часть номеров и весь последний акт вновь переоркестровал Р. Е. Дриго по личной просьбе Петипа.

ского балета это случай далеко не единичный и особенно после ухода Петипа подобных примеров было несколько.

В остальных трех картинах «Лебединого озера» Петипа, также составив лишь общий план и наметив основные положения и характеры танцев, детальную их разработку поручил Л. Иванову, так как был в это время поглощен сочинением балета «Пробуждение Флоры», заказанного ему для парадного спектакля в Петергофе. Этот прелестный балетик может быть также причислен к шедеврам классики в анакреонтическом духе. Успеху его не мало содействовала замечательно удачная музыка Р. Дриго, в лице которого, после смерти Чайковского, Петипа приобрел незаменимого сотрудника. Эти два художника, громадные знатоки и специалисты в своей сфере, как бы дополняли друг друга до высоко-эстетического целого. В 1896 году для коронационных спектаклей они сочинили одноактный балет «Жемчужина», который, несмотря на большой успех, по неизвестным причинам давался очень редко, а потом и совсем был исключен из репертуара, теперь же, разбитый на части, преподносится в виде отдельных номеров и вариаций, так называемых «вставных» в других балетах.

В этом же 1896 году, в виду наступавшего полувекового своего юбилея, Петипа поставил в свой бенефис большой балет «Синяя борода», на либретто Л. Пашковой и музыку П. Шенка. При монтировке не менее роскошной, чем в «Спящей красавице»— музыка, увы, оказалась несравнимо слабее последней, что однако не помешало Петипа еще раз доказать неистощимость фантазии, особенно в массе танцев,

иллюстрирующих содержимое кладовых Синей бороды. Бенефис конечно сопровождался бесконечными овациями, приветствиями и подношениями, описанными довольно подробно А. А. Плещеевым [1]). Среди многочисленных подарков был один, исторически интересный — густой серебряный венок, состоявший из листьев, по количеству соответствующих числу произведений юбиляра; на каждом листике было выгравировано название балета с датой постановки. От высочайшего Двора Петипа получил драгоценный перстень с бриллиантом и звание «Солиста Его Величества». Юбилейный бенефис принес Петипа сбор в размере 5.970 р. 93 коп.

Страдавший еще и ранее весьма тяжкой формой нервного поражения кожи, известного под названием «Pemphigus», М. И. Петипа, по настоянию профессора Военно-медицинской академии А. Полотебнова, ежегодно пользовался в летние месяцы мышьяковисто железными водами Levico в Южном Тироле. В этот год попутно с курсом лечения Петипа работал над эскизами балета «Раймонда». Композитором музыки на этот раз (впервые в балетной форме) выступил А. К. Глазунов.

«Раймонда» представлена была в бенефис П. Леньяни, 7 Января 1898 года и подобно «Спящей красавице» укрепила в истории русского театра славу Петипа, как первоклассного мастера-хореграфа. Балетная публика, примирившаяся с серьезной музыкой, сразу оценила высокие достоинства этого неувядаемого балета, украшающего неизменно репертуар каждого сезона.

---

[1]) А. А. Плещеев «Наш балет» СПБ. 1899, стр. 431.

Это была последняя работа Петипа при дирекции И. А. Всеволожского, всегда высоко ценившего художника—балетмейстера и верно понимавшего громадное значение его трудов для искусства.

В 1899 году, в виде поощрения особых заслуг М. И. Петипа, последовало высочайшее разрешение на принятие всеми его детьми русского подданства [1]).

По назначении И. А. Всеволожского директором Эрмитажа, во главе Императорских театров встал князь С. М. Волконский, при котором Петипа сочинил и поставил 4 балета: «Испытание Дамиса», «Времена года», «Арлекинада» и «Ученики» Дюпре» [2]). Успех первых трех у всех на памяти. Прелестная музыка Глазунова и Дриго особенно ярко оттенила эти тонко художественные произведения, достойные, несмотря на преклонный возраст балетмейстера, почитаться в ряду лучших его творений.

С назначением на должность Директора Театров В. А. Теляковского, для Петипа настали черные дни. Курс новой Дирекции склонялся по преимуществу к постановкам в духе новаторства, а Петипа, почему-то сразу, был признан дряхлым и более неспособным к работе. Для постановки балета «Ручей» в 1902 году был выписан из Италии балетмейстер Ахил Коппини. Посколько он удовлетворил Дирекцию и публику, не трудно судить из того, что пробыв в Петербурге лишь несколько месяцев, после постановки своего балета,

---

[1]) Сам М. И. Петипа принял подданство России 8 Апреля 1894 г.

[2]) Последний балет есть вариант части «Приказа Короля» с несколько видоизмененными и добавленными танцами, прошедший всего один раз в Эрмитажном театре.

не удостоился продления контракта и вернулся на родину. Двумя годами позже, при подобном же опыте с немецким балетмейстером Г. Бергером, Дирекция сочла за лучшее уплатить ему неустойку, уволив его после первой же репетиции, прошедшей под его руководством.

Заказанный Петипа еще князем Волконским балет «Волшебное зеркало», дали, однако, поставить в юбилейный бенефис за 55 лет службы Мариуса Ивановича, но помимо несчастливо сложившихся обстоятельств, вся обстановка этого балета, как костюмы, аксессуары, декорации и даже музыка, настолько были слабы и шли в разрез с основными принципами школы и направления Петипа, что произведение это потерпело полное фиаско. Бесспорно талантливый композитор Н. А. Корещенко просто не справился с новой для него задачей и, хотя многочисленные рецензии отметили «все таки прекрасные, полные движения и поэзии сцены и танцы Петипа»—балет в общем произвел впечатление чего то несуразного: между либретистом, музыкантом, декоратором и балетмейстером не было художественной спайки, а в этом винить одного балетмейстера, конечно, нельзя.

Отношение Дирекции к Петипа в последние годы его службы достаточно ярко охарактеризовано самим покойным балетмейстером в его «Мемуарах» и в брошюре А. Плещеева, вышедшей в свет ко дню 60-ти-летнего юбилея Петипа, который, несмотря на такой исключительно долголетний срок артистической деятельности не был даже удостоен бенефисом. Действительно, «Мемуары» страдают некоторыми ошибками в хронологии, полным отсутст-

вием корректуры и из рук вон плохим переводом, ибо для знавших лично Петипа несомненно, что многие его выражения, написанные, конечно, по французски [1]), переведены к сожалению не на литературно-русский язык, а на рыночный жаргон, которым не мог ни только говорить, но даже и мыслить истый француз. Кроме того, если бы все обвинения по адресу Дирекции были бы со стороны Петипа абсолютно голословны, то вряд ли потребовалось бы появление в свет, в виде ответа на «Мемуары» чрезвычайно пасквильной брошюрки, автор которой выступил адвокатом Дирекции, конечно, не без ее ведома [2]). 84-х летний Петипа мог спутать мелкие, давно прошедшие факты из своей жизни, но трудно допустить, чтобы, описывая самые свежие, только что происшедшие события и впечатления — он ошибался. Наконец, нет никаких поводов считать А. А. Плещеева, журналиста глубоко честного и с почтенным литературным именем,—приверженным к одной из сторон, а он

---

[1]) М. И. Петипа, несмотря на то, что прожил в России 63 года, почти не знал русского языка, что и лишило его возможности оценить достоинства своего переводчика.

Насколько переводчик «Мемуаров» был специалистом этого рода, видно из того, что известную фамилию балерины Смирновой по мужу, Nevahowitch—он перевел «урожденная Вахович»... Подобные же перлы встречаются на каждом шагу «Мемуаров».

[2]) Брошюрка эта в настоящее время является в своем роде библиографической редкостью, ибо, по поднесении нескольких экземпляров «кому следовало», лежала в полной неприкосновенности на складе до 1918 года, не возбуждая ни малейшего интереса у публики, а ныне за дороговизной всякой бумаги пропала бесследно.

в упомянутой своей работе почти в точности указывает на ряд тех же крайних нетактичностей Дирекции по отношению к Петипа.

Но «лица и силы», сметавшие Петепа с его славного и триумфального пути, исчезли безвестно и, повидимому, навсегда, а имя Мариуса Петипа служит и будет еще долгие годы служить путеводной звездой русской хореграфии и синонимом истинно-художественного в изящнейшем из искусств.

Воспользовавшись высочайшим повелением «во внимание к долголетней, особо выдающейся деятельности» сохранить за Петипа пожизненно получаемое им содержание, Дирекция отстранила почтенного балетмейстера совершенно от родной ему сцены, предложив взамен должность члена Репертуарной комиссии с правом совещательного голоса, отчего Петипа, конечно, отказался [1]).

С 1905 года публика видела Петипа лишь иногда в креслах партера, куда он в качестве простого зрителя приходил взглянуть на сцену, которой отдал 60 лет своей творческой жизни...

Оторванный от родной сферы, находящийся не у дел М. И. Петипа последние годы своей жизни провел по преимуществу на южном берегу Крыма, проживал в Ялте и Гурзуфе, где снял маленькую дачку с садиком.

Никаких данных о жизни Петипа с 1905 по 1910 год не имеется ни в бумагах Архива, ни в собрании А. Бахрушина. Последним документом «Дела о службе»

---

[1]) Комиссия эта под председательством А. Д. Крупенского была учреждена в 1904 году.

является лаконическое распоряжение А. Д. Крупенского: «Балетмейстера Мариуса Петипа, умершего 1-го Июля 1910 года в г. Гурзуфе, предлагаю исключить из списков Дирекции» [1]).

Тело покойного было перевезено из Гурзуфа в Петербург и погребено на Волковом католическом кладбище.

В фельетоне, посвященном М. Петипа, большой знаток и ценитель балета С. Н. Худеков приводит свои интересные воспоминания:

«Постановка бессодержательных балетов при Сен-Леоне много повредила ему во мнении любителей хореграфии. Опера без сюжета, без движения — превращается в концерт; точно также и балет без содержания—делается дивертиссементом, а не целым сценическим произведением, хотя бы оно поставлено было в блестящую рамку роскошнейших декораций, костюмов, с удачными даже танцовщицами. Такие ба-

---

[1]) Даже после смерти Петипа, Дирекция в своем оффициальном органе «Ежегодник И. Т.» нашла возможность уделить в некрологе покойному балетмейстеру всего девять строчек! Для характеристики отношений Дирекции к прослужившему у нее 63 года художнику, помещаем его полностью: «Балетмейстер СПБ. Императорских театров М. И. скончался 2 Июня 1910 г. в Гурзуфе. Поступив на казенную сцену в 1847 году, покойный провел на ней более полувека. Помимо постановок почти всех новых балетов, постановок, отмеченных всегда художественным вкусом, блестящей фантазией и красотой групп и массовых танцев, помимо обучения кордебалета, достигшего, благодаря М. И., славы первого в мире, помимо обучения детей в балетном училище,—П. и сам сочинил ряд балетов. Изобретательность его в деле выдумки и комбинации новых танцев, отдельных па, группировок была неисчерпаема». И только!!

леты все таки пройдут незамеченными в истории искусства и никогда не будут блестеть дивными жемчужинами, как вечно юный, поэтический балет «Жизель». Петипа, как только стал балетмейстером, сразу установил другой взгляд на балет. Он был преемником и прямым последователем своего учителя Перро, который прежде всего искал «сюжета», стараясь, чтобы балет был цельным, осмысленным драматическим произведением, где все артисты могли-бы блеснуть и танцами и мимикой. М. Петипа пошел еще дальше в том же направлении. Опираясь на традиции, выработанные балетмейстерами Коралли, Мазилье и Перро, хореграф не упускал из виду строго-классических основ, не допускающих ничего, переходящего за пределы изящного. М. Петипа, как видно из поставленных им балетов, останавливался всегда на доступном для публики сюжете, удобном для переложения на мимику. Будучи сам хорошим мимистом, он мастерски передавал пантомиму и артистам. Кроме того, он заботился, чтобы танцы непременно были согласованы с действием, а не исполнялись как ничем не вызванный придаток, хотя и ласкающий зрение, но ничем не оправдываемый. Все, так называемые «Pas d'action», сочиненные М. Петипа, осмысленны и удобопонятны. Это не те, привозимые итальянками «pas de deux» или «pas de quatre», где перед публикой артистка сдает только экзамен в знании хореграфических трудностей. «Дочь Фараона», «Ливанская красавица», «Царь Кандавл», «Баядерка», «Роксана», «Зорайя» и др.—это балеты такого рода, что сюжет каждого из них с успехом может быть переложен для драматической сцены».

Художественное значение деятельности Петипа в истории Русского театра совершенно исключительное и не может быть сравнимо ни с одним из его предшественников. Гигантская работа совершенная Петипа в России составила яркую эпоху не только в области балета, но отразилась и на всех видах сценического искусства, ибо композиции Петипа помимо значительного числа опер, появлялись и в драме и в оперетте. Наряду с деятельностью главного балетмейстера и автора громадного количества хореграфических произведений, Петипа более 30 лет состоял преподавателем танцев и мимики в Театральном училище, создав ряд артистических поколений, содействовавших яркому расцвету и мировой славе Русского балета.

Фантазия Петипа, как автора и хореграфа была неиссякаема и, хотя все его композиции держались строго в рамках подлинной французской классики— каждый танец, благодаря наличию истинного вдохновения и тонкого художественного вкуса, казался новым и оригинальным. Один из учеников и сотрудников Петипа, прослуживший более 50-ти лет и обладавший большой хореграфической памятью, утверждал, не умаляя, конечно, громадного таланта и заслуг Петипа, что композиции его многократно повторялись, поясняя, что для ряда сменившихся поколений публики это незаметно, но людям долго и близко стоявшим к балету и помнящим хорошо все постановки за несколько десятилетий это яко бы было несомненно.

Конечно, теперь трудно установить, была ли какая нибудь вариация или фигура ансамбля, украшающая современный репертуар—исполняема в точности

или с ничтожными изменениями в каком нибудь балете 50-х годов, но если такой факт и мог бы быть доказан, то это, казалось бы, лишь естественно во всяком длительном творческом процессе и не может служить поводом к умалению границ этого творчества и его значения.

А. Сен-Леон не только переставлял один и тот же эффектный номер из одного балета в другой, но даже просто, одно и тоже свое произведение в разных городах, называл различно выдавая за новое. Так известный его балет «Фиаметта» в Москве шел под названием «Саламандра», в Милане «Fiamma d'amore», а в Париже—«Nemea».

Поводом к обвинению в повторяемости, хотя бы П. И. Чайковского, не служило то, что, например, темы adagie 2-го акта «Спящей красавицы» и лейтмотива в andante 5-ой симфонии почти абсолютно родственны.

Изучив детально все произведения любого из крупнейших композиторов, таких родственных тем или гармонических модуляций, в качестве вариантов излюбленной темы, можно без труда насчитать десятки.

Что же касается хореграфического плагиата, то в этом отношении творчество Петипа чрезвычайно чисто и щепетильно. Переставляя даже совершенно заново чужой балет, Петипа всегда ставил на программах имя первоначального автора, чего, увы, не делают многие другие балетмейстеры по отношению к Петипа, громадное наследство которого широко расхищается повсюду, где только культивируется балет, ибо авторские права на хореграфические произведения, в особенности в России, никогда не охранялись законом.

Напротив, успехи Петипа породили массу подражателей, среди которых имеются и такие, что поощряемые начальством, пытались, «улучшать» наиболее удачные произведения покойного балетмейстера, сохранив, и название, и музыку, и сценическую планировку, и хореграфическую основу балета, но уничтожив лишь в программе имя действительного автора.

Школа Петипа в балетном искусстве, за все время его существования в России, оказалась самой продолжительной и прочной. Ее заветов не может поколебать никакое изменение вкусов публики, никакие требования духа времени и никакие уклонения в сторону «стилизации», ибо это школа естественной грации, красоты и непреходящей сценической логики.

СПИСОК

сочинений и постановок М. И. Петипа с 1838 по 1904 год в хронологическом порядке.

№	Дата первого представления. Год.	Месяц.	Число.	Наименование сочинений, авторы либретто и музыки, город, исполнительницы главных ролей и время возобновления.
1	1838	—	—	**Le droit du Seigneur.** Бал. в 1 д. Нант.
2	1838	—	—	**La petite Bohemienne.** Бал. в 1 д. Нант.
3	1838	—	—	**La noce à Nantes.** Бал. в 1 д. Нант.
4	1841	—	—	**La jolie Bordelaise.** Бал. в 2 д. Бордо.
5	1841	—	—	**La vendange.** Бал. в 1 д. Бордо.
6	1841	—	—	**L'intrigue amoureuse.** Бал. в 2 д. Бордо.
7	1842	—	—	**Le langage des fleurs.** Бал. в 1 д. Бордо.
8	1843	—	—	**La fleur de Grènade.** Бал. в 1 д. Мадрид.
9	1844	—	—	**La perle de Sivilie.** Бал. в 1 д. Мадрид.
10	1844	—	—	**L'aventure d'une fille de Madride.** Бал. в 2 д. Мадрид.
11	1845	—	—	**Depart pour le courses de taureaux.** Бал. в 1 д. Мадрид.
12	1846	—	—	**Carmen et son torero.** Бал. в 1 д. Мадрид.
13	1847	Сент.	26	**Пахита.** Балет в 3 д. Либретто Фуше и Мазилье. Муз. Дельдевеза. Спб., поставлен по программе Ж. Мазилье, в сотрудничестве с Фредериком. Гл. исп. Е. И. Андреянова. Возобн. 27 дек. 1881 г. с Е. О. Вазем. Возобн. 11 окт. 1892 г. для М. Н. Горшенковой. Поставлена М. Петипа в Москве 23 ноября 1848 г. с Е. И. Андреяновой.

14	1848	Февраля	10	**Сатанилла или Любовь и ад.** Бал. в 3 д. и 7 карт. Сен-Жоржа и Мазилье. Музыка Ребера и Бенуа. Поставлен по программе Ж. Мазилье, в сотрудничестве с Жаном Петипа. Гл. уч. Е. И. Андреянова. Возобновлен 18 окт. 1866 г. Поставлен в Москве 19 янв. 1849 г. с Е. И. Андреяновой.
15	1849	Декабря	8	**Лида, швейцарск. молочница.** Бал. в 2 д. и 3 карт. А. Титюса. Муз. Ц. Пуни. С.-Петерб. Гл. исполн. Ф. Эльслер.
16	1850	Октября	8	**Жизель.** Бал. в 2 д. Либретто Т. Готье и Коралли. Муз. А. Адама. Спб. Поставлен по прогр. Коралли. Гл. исп. Карлотта Гризи.
17	1855	Января	9	**L'etoile de Grénade.** Дивертиссемент. Спб.
18	1856	—	—	Танцы в опере **Влюбленная баядерка** Обера. Гл. исп. З. Ришар.
19	1857	Октября	8	**Роза, фиалка и бабочка.** Бал. в 1 д. Либретто Ж. Перро. Муз. принца П. Г. Ольденбургского, Царское село. Гл. исп. М. С. Петипа.
20	1858	Декабря	18	**Брак во время регентства.** Бал. в 2 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. М. С. Петипа.
21	1859	Апреля	23	**Парижский рынок. Le marchè des innocentes.** Балет в 1 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. М. С. Петипа. Париж, 29 мая 1861 г. М. С. Петипа. Возобн. 8 янв. 1895 года для прощального бенефиса М. К. Андерсон.
22	1859	Октября	29	**Невеста-лунатик (Сомнамбула).** Балет в 3 д. и 4 карт. Либретто Скриба. Муз. Обера (перед. из оперы). Поставл. в Спб. по прогр. Ж. Перро, в сотрудн. с Е. Фридберг. Гл. исп. Е. Фридберг.
23	1859	—	—	**Le carnaval de Venise.** Дивертиссементное pas. Музыка Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. А. Ферраррис.

24	1860	Апреля	30	**Голубая георгина.** Балет в 2 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. М. С. Петипа.
25	1861	Ноября	15	**Терпсихора.** Дивертиссемент. Муз. Ц. Пуни. Царское Село. Гл. исп. М. С. Петипа.
26	1862	Января	18	**Дочь Фараона.** Балет в 4 д. и 7 карт., с пролог. и эпилогом. Либретто А. Сен-Жоржа. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. К. Розатти. Возобн. 21 окт. 1898 г. для прощ. бенефиса А. Х. Иогансон. Гл. исп. М. Ф. Кшесинская. Поставл. в Москве 17 ноября 1864 г. с П. Лебедевой.
27	1863	Декабря	12	**Ливанская красавица или Горный дух.** Балет в 3 д. и 7 карт. Либретто Г. Раппопорта. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. М. С. Петипа.
28	1865	Ноября	4	**Путешествующая танцовщица.** Балет-дивертиссемент в 1 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. М. С. Петипа.
29	1866	Января	20	**Флорида.** Бал. в 3 д. и 5 карт. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. М. С. Петипа.
30	1866	Ноября	18	**Титания.** Балет в 1 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. (поставлен во дворце Вел. Кн. Елены Павловны) Гл. исп. М. С. Петипа.
31	1867	Ноября	2	**Фауст.** Балет в 3 д. и 7 карт. Либретто Ж. Перро по Гете. Муз. Ц. Пуни. Поставлен по програме Жюля-Перро. Спб. Гл. исп. В. Сальвиони.
32	1868	Января	25	**Корсар.** Балет в 4 д. и 5 карт. Либретто А. Сен-Жоржа по Байрону. Муз. Ц. Пуни. Поставлен по программе Ж. Мазилье и Ж. Перро. **Le jardin animé**, соч. М. Петипа. Муз. Лео Делиба. Спб. Гл. исп. А. Гранцова. Возобновлен 13 января 1899 г. для бенефиса Пьерины Леньяни.

33	1868	Марта	6	**L'amour bienfaiteur.** Балет в 1 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. Театральное училище. Гл. исп. воспитанница Е. Соколова.
34	1868	Апреля	—	Танцы в опере **Орфей**. Муз. Глюка. Спб.
35	1868	Апреля	27	**Рабыня.** Дивертиссемент. Муз. Ц. Пуни. г. Царское Село.
36	1868	Октября	17	**Царь Кандавл.** Балет в 4 д. и 6 карт. Либретто А. Сен-Жоржа. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. Генриетта Дор. Возобновлен 24 ноября 1891 г. в бенефис Х. П. Иогансона. Гл. исп. Карлотта Брианца. Поставлен в Москве 22 декабря 1868 г. с Г. Дор.
37	1869	—	—	Танцы в опере **Роберт-диавол**. Музыка Мейербера. Гл. исп. А. Н. Кеммерер.
38	1869	Декабря	14	**Дон-Кихот.** Балет в 4 д. и 8 карт. Либретто по Сервантесу. Муз. Л. Минкуса. Москва. Гл. исп. А. И. Собещанская. Поставлен в Спб. (в 5 д. и 11 карт.) 9 ноября 1871 г. Гл. исп. А. Вергина.
39	1870	Января	25	**Трильби.** Балет в 3 д. и 7 карт. Либретто по сказке Шарля Нодье. Музыка Ю. Гербера. Москва. Гл. исп. П. М. Карпакова. Поставлен в Спб. 17 января 1871 г. Гл. исп. Адель Гранцова.
40	1871	Января	31	**Две звезды.** Бал. в 1 д. Муз. Ц. Пуни. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем и А. Вергина.
41	1872	—	—	Танцы в опере **Оберон**. Муз. К. Вебера.
42	1872	Декабря	17	**Камарго.** Балет в 3 д. и 8 карт. Либретто А. Сен-Жоржа. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. А. Гранцова. Возобновлен 21 января 1901 г. Львом Ивановым по программе М. Петипа для прощального бенефиса Пьерины Леньяни.

43	1874	Января	6	**Бабочка.** Балет в 4 д. Либретто А. Сен-Жоржа. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем.
44	1874	—	—	Танцы в опере **Гамлет**. Муз. А. Тома.
45	1874	—	—	Танцы в опере **Русалка**. Муз. А. С. Даргомыжского.
46	1874	—	—	Танцы в опере **Руслан и Людмила**. Муз. М. И. Глинки.
47	1875	Января	26	**Бандиты.** Бал. в 2 д. и 5 карт. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем.
48	1875	—	—	Танцы в опере **Аида**. Муз. Д. Верди.
49	1876	Января	18	**Приключения Пелея.** Балет в 3 д. и 5 карт. Муз. Л. Делиба и Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. Соколова. Возобн. для парадного спектакля в Петергофе 28 июня 1894 г. под названием **Фетида и Пелей.** Гл. исп. М. Ф. Кшесинская.
50	1876	Июля	14	**Сон в летнюю ночь.** Балет в 1 д. Либретто по В. Шекспиру. Муз. Мендельсона-Бартольди (**Sommernachstraum**). Спб. Гл. исп. Е. П. Соколова. Возобн. 25 октября 1889 г. с В. А. Никитиной.
51	1876	Января	23	**Баядерка.** Балет в 4 д. и 7 карт. Либретто С. Н. Худекова. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем. Возобн. 3 дек. 1900 г. Гл. исп. М. Ф. Кшесинская.
52	1877	Января	29	**Роксана, краса Черногории.** Балет в 4 д. Либретто С. Н. Худекова. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. П. Соколова.
53	1878	Октября	19	**Ариадна.** Балет в 2 д. и 3 карт. Музыка Ю. Гербера. Поставлен по программе Ю. Рейзингера. Москва. Гл. исп. А. И. Собещанская.
54	1879	Января	7	**Дочь снегов.** Бал. в 3 д. и 5 карт. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем.
55	1879	—	—	Танцы в опере **Гварани.**

56	1879	Марта	11	**Фризак—цирюльник** (Две свадьбы). Ком. балет в 1 д. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. В. А. Никитина.
57	1879	—	—	Танцы в опере **Рогнеда.** Музыка А. Серова.
58	1879	Декабря	2	**Млада.** Балет в 4 д. и 9 карт. Либретто С. А. Гедеонова. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. П. Соколова. Возобн. 25 сент. 1896 г. с М. Ф. Кшесинской.
59	1880	Февраля	24	**Дева Дуная.** Балет в 2 д. Ф. Талиони. Музыка А. Адама. Поставлен по программе Ф. Талиони. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем.
60	1880	—	—	Танцы в опере **Царица Савская.** Муз. Гольдмарка.
61	1881	Февраля	1	**Зорайя или мавританка в Испании.** Балет в 4 д. и 7 карт. Либретто С. Н. Худекова. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Е. О. Вазем. Возобн. в Петергофе 18 июля 1898 г. Гл. исполн. М. Н. Горшенкова. Пост. в Москве 13 мая 1883 г. во время празднеств коронации. Главн. исп. Е. О. Вазем. Возобновлен в Москве в 1896 году с М. Н. Горшенковой.
62	1881	—	—	Танцы в опере **Мефистофель.** Муз. А. Бойто.
63	1881	—	—	Танцы в опере **Король Лагорский.** Муз. Массене.
64	1883	—	—	Танцы в опере **Полярная Звезда.** Муз. Д. Мейербера.
65	1883	—	—	Танцы в оперетте **Орфей в аду.** Муз. Оффенбаха.
66	1883	—	—	Танцы в опере **Филимон и Бавкида.**
67	1883	—	—	Танцы в опере **Ричард III.**
68	1883	—	—	Танцы в опере **Джиоконда.** Музыка Понкиелли. Гл. исп. Е. Вазем.
69	1883	Мая	18	**Ночь и день.** Бал. в 1 д. и 2 карт. Муз. Л. Минкуса. Москва, коронацион. спектакль. Гл. исп. Е. О. Вазем и Е. П. Соколова.

70	1883	Декабря	11	**Пигмалион или Кипрская статуя.** Бал. в 4 д. и 6 карт. Либретто и музыка кн. Н. Ю. Трубецкого. Спб. Гл. исп. Е. П. Соколова.
71	1884	—	—	Танцы в опере **Альдона.** Музыка Глюка.
72	1884	—	—	Танцы в опере **Лала Рук.** Музыка Массене.
73	1884	—	—	Танцы в опере **Нерон.** Музыка А. Г. Рубинштейна.
74	1884	—	—	Танцы в опере **Демон.** Муз. А. Г. Рубинштейна.
75	1884	Ноября	25	**Коппелия.** Бал. в 3 д. Либретто Г. Нюитера по сказке Э. Гофмана. Музыка Лео Делиба. Пост. по прогр. А. Сен-Леона. Все танцы новые Мариуса Петипа. Спб. Главн. исполн. В. А. Никитина. Возобновлен 26 января 1894 года с П. Леньяни.
76	1885	Января	23	**Своенравная жена.** (**Le Diable à quatre**). Бал. в 4 д. и 5 карт. Ж. Мазилье и Ж. Перро. Муз. А. Адама и Ц. Пуни. Поставлен по прогр. Ж. Перро. Спб. Гл. исп. Е. П. Соколова и М. Н. Горшенкова.
77	1886	Февраля	9	**Волшебные пилюли.** Феерия в 3 д. и 13 карт. Музыка Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. В. Никитина.
78	1886	Февраля	14	**Приказ Короля.** Бал. в 4 д. Либретто Гондинэ (на сюжет оперы Л. Делиба). Муз. А. Византини. Спб. Главн. исп. Виржиния Цукки.
79	1886	Июля	22	**Жертвы Амуру или Радость любви.** Балет в 1 д. Музыка Л. Минкуса. Петергоф. Гл. исп. Е. Соколова. Возобновлен в Спб. 26 сент. 1893 года с О. О. Преображенской.
80	1887	—	—	Танцы в опере **Манон.** Муз. Массене.

81	1887	Октября	4	**Гарлемский тюльпан.** Балет в 3 д. и 4 карт. Музыка Б. Фитингоф-Шель. Пост. в сотрудничестве с Л. И. Ивановым. Спб. Гл. исп. Эмма Бессонэ.
82	1887	Декабря	6	**Фиаметта.** Балет в 4 д. соч. А. Сен-Леона. Муз. Л. Минкуса. Поставл. по прогр. А. Сен-Леона. Спб. Гл. исп. Елена Корнальба. Возобновлено 2 действие 8 февраля 1898 года с М. Ф. Кшесинской.
83	1888	Февраля	17	**Весталка.** Балет в 3 д. и 4 карт. Либретто С. Н. Худекова. Музыка М. М. Иванова. Спб. Гл. исполн. Елена Корнальба.
84	1889	Января	25	**Талисман.** Балет в 4 д. и 7 карт. Либретто К. А. Тарновского и М. Петипа. Музыка Р. Е. Дриго. Спб. Гл. исп. Елена Корнальба. Возобновлено 2 действие по прогр. Петипа, Н. Г. Сергеевым 18 дек. 1905 г. в бенефис Р. Дриго. Гл. исп. О. Преображенская. Возобн. полностью по программе М. Петипа Н. Г. Легатом 29 ноября 1909 года в прощальный бенефис О. О. Преображенской.
85	1889	Июля	5	**Капризы бабочки.** Балет в 1 д. Либретто по поэме Полонского **Кузнечик-музыкант.** Музыка Н. Кроткова. Спб. Гл. исп. В. А. Никитина. Возобновл. 27 сент. 1895 г. с Л. А. Рославлевой.
86	1890	Января	3	**Спящая красавица.** Балет-феерия в 3 дейст. и 5 карт. с прологом. Либретто И. А. Всеволожского и М. Петипа. Музыка П. И. Чайковского. Спб. Гл. исп. Карлотта Брианца. Возобновлен по программе М. Петипа 16 февр. 1914 г. с Т. П. Карсавиной.

87	1890	Ноября	11	**Ненюфар.** Балет в 1 д. Музыка Н. С. Кроткова. Спб. Гл. исп. В. Никитина. Возобновлен по программе М. Петипа. С. Д. Андриановым 24 апреля 1916 г. с Т. П. Карсавиной.
88	1891	Февраля	13	**Калькабрино.** Балет в 3 д. Либретто М. И. Чайковского. Муз. Л. Минкуса. Спб. Гл. исп. Карлотта Брианца.
89	1891	—	—	Танцы в опере **Пиковая дама**. Муз. П. И. Чайковского.
90	1892	Января	19	**Сильфида.** Балет в 2 д. соч. Ф. Талиони. Муз. Шнейцгеффера. Поставлен по программе Ф. Талиони. Новые №№ музыки Р. Е. Дриго. Все новые танцы М. Петипа. Спб. Гл. исп. В. Никитина.
91	1892	Сент.	20	**Наяда и рыбак.** Балет в 3 д. соч. Ж. Перро. Муз. Ц. Пуни. Поставлен по программе Жюля Перро. Спб. Гл. исп. В. А. Никитина.
92	1892	Декабря	6	**Щелкунчик.** Балет в 2 д. и 3 карт. Либретто по сказке Э. Гофмана. (**Nussknacker und Mause König**). Муз. П. И. Чайковского. Поставлен в сотрудничестве с Л. И. Ивановым. Спб. Гл. исп. Антониэтта Дель-Эра.
93	1893	Июля	28	**Пробуждение Флоры.** Балет в 1 д. Музыка Р. Е. Дриго. Поставлен в сотрудничестве с Л. И. Ивановым. Петергоф. Главн. исполн. М. Ф. Кшесинская. Спб. 8 января 1895 г. Прощальный бенефис М. К. Андерсон.
94	1894	Февраля	17	**Лебединое озеро.** Балет в 3 д. и 4 карт. Либретто В. П. Бегичева и Гельцера. Музыка П. И. Чайковского. Исполнена только 2-я картина 1-го действия поставленная в сотрудничестве с Л. И.

				Ивановым. Спб. Главн. исполн. Пьерина Леньяни. Поставлен полностью 15 января 1895 года в бенефис П. Леньяни.
95	1895	Декабря.	6	**Конек-горбунок.** Балет в 4 д. и 9 карт. Либретто А. Сен-Леоне по сказке Ершова. Музыка Ц. Пуни. Поставлен по программе Сен-Леона. Спб. Гл. исп. Пьерина Леньяни.
96	1896	Января.	21	**Привал кавалерии.** Балет в 1 д. Музыка И. Армсгеймера. Спб. Гл. исп. П. Леньяни и М. М. Петипа. Возобновлен по программе М. Петипа А. В. Ширяевым 25 января 1919 г. с Е. М. Люком и Е. В. Лопуховой.
97	1896	Мая.	17	**Жемчужина (Прелестная жемчужина).** Балет в 1 д. Музыка Р. Е. Дриго. Москва. Гл. исп. Пьерина Леньяни. Поставлен в Спб. 23 февраля 1900 г. в бенефис П. Леньяни.
98	1896	Декабря	8	**Синяя борода.** Балет в 3 д. и 7 карт. Либретто Л. Пашковой по сказке Шарля Перро. Музыка П. Шенка. Спб. в бенефис М. И. Петипа за 50-летнюю службу. Спб. Гл. исп. Пьерина Леньяни. Возобновлен по программе М. Петипа, Н. Г. Легатом. Гл. исп. М. Ф. Кшесинская. Возобновлен 17 ноября 1918 г. в бенефис И. Н. Кусова (в сокращенном виде) с Е. А. Смирновой.
99	1896	—	—	Танцы в опере **Гензель и Гретель.** Муз. Гумпердинга.
100	1896	—	—	Танцы в оп. **Сказки Гофмана.** Муз. Оффенбаха.
101	1898	Января	7	**Раймонда.** Балет в 3 д. и 4 карт. Либретто Л. Пашковой. Музыка А. К. Глазунова. Спб. Гл. исп. Пьерина Леньяни.
102	1898	—	—	Танцы в опере **Фераморс**. Музыка А. Г. Рубинштейна.

103	1898	—	—	Танцы в опере **Дон-Жуан**. Музыка Моцарта.
104	1899	—	—	Танцы в опере **Фауст** (вальс и Вальпургиева ночь). Музыка Ш. Гуно. Гл. исп. М. Ф. Кшесинская.
105	1899	—	—	Танцы в опере **Гугеноты**. Музыка Д. Мейербера.
106	1899	—	—	Танцы в опере **Африканка**. Музыка Д. Мейербера.
107	1899	—	—	Танцы в опере **Тангейзер**. Музыка Р. Вагнера.
108	1900	Января	17	**Испытание Дамиса** (Ruse d'amour). Балет в 1 д. Муз. А. К. Глазунова. Спб. Эрмитажный театр. Гл. исп. П. Леньяни. Мариинский театр 23 янв. 1900 г. Гл. исп. П. Леньяни.
109	1900	Февр.	7	**Времена года** (Les saisons). Балет в 1 д. Муз. А. К. Глазунова. Спб. Эрмитажный театр. Гл. уч. М. Ф. Кшесинская. Мариинский театр, в бенефис М. Ф. Кшесинской 13 февраля 1900 г.
110	1900	Февр.	10	**Арлекинада** (Les milliòns d'Arlequin). Бал. в 2 д. Муз. Р. Е. Дриго. Спб. Эрмитажный театр. Гл. уч. М. Ф. Кшесинская. Мариинский театр, в бенефис М. Ф. Кшесинской 13 февраля 1900 г.
111	1900	Февр.	14	**Ученики Дюпре.** Балет в 2 д. Вариант балета **Приказ Короля** в сокращенном виде. Муз. Византини. Спб. Эрмитажный театр. Гл. исп. Пьерина Леньяни. Возобновлен по программе М. Петипа, Н. Г. Легатом 21 февраля 1907 г. с О. О. Преображенской.
112	1900	—	—	Танцы в опере **Пророк** (**Иоанн Лейденский**). Муз. Д. Мейербера.
113	1900	—	—	Танцы в опере **Кармен**. Музыка Ж. Бизэ.
114	1900	—	—	Танцы в опере **Фра-диаволо**. Муз. Обера.

115	1903	Февраля	9	**Волшебное зеркало.** Бал. в 4 д. и 7 карт. Либретто ***. Муз. А. Н. Корещенко. Спб. в бенефис за 55 лет службы М. И. Петипа. Гл. исп. М. Ф. Кшесинская.
116	1904	—	—	**Роман бутона розы.** Балет в 1 д. Либретто В. Музыка Р. Е. Дриго. Балет был срепетован и подготовлен для Эрмитажного театра, но постановка не состоялась. Возобновлен по программе М. Петипа, А. И. Чекрыгиным. Спб. 11 мая 1919 г. в бенефис Р. Дриго. Гл. исп. Е. А. Смирнова.

Итого: Балетов самостоятельной композиции . 64

„ поставленных заново и дополненных по программам других авторов 15

Постановок танцев в операх 35

Всех постановок (не включая отдельных №№ и переделок) 117

БИБЛИОГРАФИЯ.

1. «М. И. Петипа, к XXV-летию арт. деятельности». (Биография и портрет). «Всемирная Иллюстрация». 1872 г. № 201.

2. Балетоман (К. А. Скальковский). «Балет, его история и место в ряду изящных искусств». СПБ. 1882 г. Изд. А. С. Суворина (стр. 212 и др.).

3. «К 50-ти-летию Мариуса Петипа». (Биография и портрет). А. А. Плещеева. «Всемирная Иллюстрация». 1896 г. № 1454.

4. «М. И. Петипа, к 50-ти-летию арт. деятельности». В. Я. Светлова. «Нива». 1897 г. № 7.

5. Н. М. Безобразов. «М. И. Петипа». К L-ти-летию его арт. деят. (с портретом). «Ежегодник Императ. Театров» 1896—97 г., стр. 426.

6. А. Плещеев. «Наш балет». С. 1899 г. Изд. 2-е (стр. 222 и др.).

7. «55 лет сценической деятельности М. И. Петипа». (Биография и портрет). Приложение к «Одесскому листку». 1903 г. № 23.

8. «Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона». СПБ. 1905 г., том 45, стр. 442.

9. «Большая Энциклопедия» под ред. С. Н. Южакова. СПБ. 1906 г. Изд. Т-ва «Просвещение», том 15, стр. 108.

10. В. Я. Светлов. «Терпсихора». СПБ. 1906 г. (Хореграфические силуэты: М. Петипа).

11. А. А. Плещеев. «М. И. Петипа» (к 60-ти-летнему юбилею). СПБ. 1907 г., 10 стр.

12. «Мемуары Мариуса Петипа, Солиста Е. В. и балетмейстера Имп. Театров». СПБ. Изд. «Труд». 1906 г., 114 стр.

13. В. Чумаков. «О мемуарах балетмейстера». СПБ. Изд. А. Суворина. 1907 г., 39 стр.

14. В. Я. Светлов. «М. И. Петипа» (некролог). «Театр и Искусство». 1910 г. №№ 28 и 29. «М. И. Петипа» (некролог). «Ежегодник Имп. Театр.» 1910 г., вып. VIII, стр. 161.

15. В. Я. Светлов. «Современный балет». СПБ. 1911 г. «Памяти старого художника» (М. И. Петипа, с портретом). Глава I, стр. 1—15.

16. Б. Г. Романов. «Заметки танцовщика» (работа М. Петипа вне репет. зала). «Бирюч Гос. Петр. Театров». 1918 г. № 7, стр. 35.

17. Д. Л. «Работа балетмейстеров». «Бирюч П. Гос. Театр.». Сборник статей. II. 1921 г.

